

François Boisrond

Galerie
Louis Carré
& Cie

Cet ouvrage est publié à l'occasion de l'exposition François Boisrond
présentée à la galerie Louis Carré & Cie, du 28 novembre 2014 au 17 janvier 2015.

© Louis Carré & Cie, 2014

© ADAGP, 2014

ISBN 978-2-86574-078-9

© Didier Semin pour son texte

François Boisrond

Deux Biennales, une Documenta

Lyon-Venise-Cassel

Préface de Didier Semin

Louis Carré & Cie

10, avenue de Messine, 75008 Paris

Téléphone : 33 (0)1 45 62 57 07 | Télécopie : 33 (0)1 42 25 63 89

galerie@louiscarre.fr | www.louiscarre.fr

À rebours



Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Meguerditchian

Musée de l'Homme, 1980 – Paris, musée national d'Art moderne - Centre Georges Pompidou

Le monde de l'art, de nos jours, est, en principe, tolérant : il est postmoderne, c'est-à-dire, en clair, qu'il est revenu des grandes illusions, des systèmes de pensée à quoi rien n'échapperait, et de la foi dans le progrès éternel. Tout y est jugé recevable : l'usage de crayons et de pinceaux, mais aussi bien leur absence complète, l'abstraction et la figure, l'emploi du pneu, de la pièce de mécano et de la mousse à raser, de l'aphorisme ou de l'équation, du pollen, du menu du jour, la simple intention, le premier, le deuxième et le troisième degré, les poulbots et les mangas, absolument ce que l'on voudra... Mais cette apparence de liberté absolue – en soi plutôt une bonne chose : chacun pourra reconnaître les siens – dissimule quelques règles, non écrites bien sûr et cependant féroces. Parmi elles, une loi mystérieuse, et déjà ancienne, de la balistique des carrières artistiques, qui punit avec sévérité ce qu'elle tient pour des changements de trajectoire : au XX^e siècle, de nombreux artistes, infidèles à ce qu'on avait cru être leur programme, en ont éprouvé la dureté. Au hasard et parmi les dizaines de noms que l'on pourrait citer, André Derain, Jean Hélion, Philip Guston, Martial Raysse, et même Giacometti, ont fait l'expérience de ce qu'il en coûtait, de renoncer aux couleurs fauves quand on les avait inventées, de peindre des dormeurs ou des fumeurs de cigares quand on vous croyait promis à un renouvellement de la peinture abstraite, de broyer à la main des couleurs après avoir assemblé des objets en celluloïd, ou d'inlassablement chercher à cerner dans la glaise le mystère d'un visage, plutôt que celui de la machine à coudre et du parapluie... François Boisrond appartient à cette lignée d'artistes réfractaires. Il a connu le succès très tôt, à vingt-deux ans, avec des toiles fortement stylisées qui empruntaient beaucoup aux codes de l'affiche et de la bande dessinée. Elles ont été intégrées à l'exposition de Bernard Lamarche-Vadel « Finir en beauté », à Paris (on peut, *a posteriori*, faire dire beaucoup de choses à ce titre : en 1981, il était surtout une allusion au fait que Lamarche-Vadel quittait son appartement, et jugeait que le transformer en galerie temporaire, dans l'attente d'un nouveau propriétaire, faisait une belle fin...). Boisrond est presque aussitôt entré dans deux galeries extrêmement prestigieuses, celles de Farideh Cadot, à Paris, puis d'Annina Nosei, à New York ; il a été classé dans la mouvance baptisée, avec plus ou moins de bonheur, « Figuration libre » et plusieurs options se présentaient à lui pour son inscription mythique dans l'histoire des années 1980 : adhésion au « club des 27 » (celui des rockers morts à vingt-sept ans : Hendrix, Morrison, Joplin... qui figuraient justement dans son panthéon personnel, comme dans celui de ses compagnons d'aventure, Hervé Di Rosa ou Robert Combas), lente descente dans l'enfer de la drogue après l'arrêt

de toute production picturale, ou rentabilisation des années de jeunesse par leur reproduction mécanique cinq décennies durant... Mais il se trouve que François Boisrond n'a de goût ni pour le drame, ni pour les frasques (si l'on excepte la libération forcée, une nuit, du kangourou du Jardin des Plantes : l'affaire n'eut pas de suites judiciaires, l'animal ayant réintégré son enclos de bonne grâce), ni pour le commerce lucratif. Sa seule véritable passion est celle, baudelairienne, du libre exercice de l'art, c'est-à-dire de cette « *magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même*⁽¹⁾ ». Et c'est cette alchimie qui exige, parfois, la désobéissance : désobéissance au succès, aux attentes du marché, remise en question des avantages acquis par la grâce de l'innocence et de la mode, quête permanente de la forme juste (celle qu'appelle l'objet représenté, pas celle qu'on lui impose), qui n'est pas forcément la plus immédiatement flatteuse.

Boisrond n'a pas désobéi ou rebroussé chemin brutalement, comme avaient pu le faire, dans les années 1910 et 1920, certains peintres de ce « retour à l'ordre » encore si mal compris (peut-être parce que si mal nommé) : fin 1915, Gino Severini peignait des champs de bataille aux couleurs éclatantes et aux formes décomposées, conformes à l'esthétique de la guerre comme « *seule hygiène du monde* » défendue par Marinetti ; quelques mois plus tard, en 1916, il signait une version académique et profane de la Vierge à l'enfant, comme si, par l'effet d'une pensée magique, la quiétude d'un tableau pouvait ramener la paix dans un monde perdu, aussi disloqué par la réalité des combats qu'il l'avait été dans les images cubo-futuristes. On ne trouvera, chez le repentini de la figuration dite « libre », rien qui ressemble à tel brutal retournement. Pas de déclarations nostalgiques sur le métier perdu et l'urgence d'une nouvelle Renaissance, comme on avait pu en lire sous la plume des artistes de la revue *Valori Plastici*, en Italie, ou celle des peintres de la Nouvelle Objectivité, en Allemagne – tout au plus, en 1996, un vibrant éloge des visites au Louvre, que les uns comme les autres auraient pu contresigner : « [...] *C'est au Louvre que je me réconcilie avec l'humanité. Je n'y vois pas seulement la grandeur des grands artistes qui ont fait ce que j'ai vu, mais aussi leur humilité. Je vais au Louvre comme si j'allais à l'église. J'en ressors rempli de foi pour me mettre au travail humblement*⁽²⁾ ». Le contraste est évidemment assez grand avec les déclarations à l'emporte-pièce faites quinze ans auparavant (« *J'ai l'impression d'apprendre plus quand je vois des mauvais films ou de la mauvaise peinture, style tableaux hallucinants dans des restaurants chinois*⁽³⁾ »), mais il n'y a rien, là, que le simple gain de maturité ne suffise à expliquer (sans compter qu'il n'est pas interdit d'aimer Poussin et Simon Vouet en conservant un certain goût pour les tableaux à cascades lumineuses que l'on voit dans les restaurants chinois...).

Ce qui a été reproché à Boisrond n'est donc pas lié à des prises de position passéistes, mais bien à l'évolution de son travail de peintre, à rebours de ce que l'on tient pour logique : on juge d'ordinaire, hâtivement et sur la seule foi de ce qui s'est produit durant le siècle et demi écoulé, qu'un artiste peintre procède par stylisations successives, partant d'un naturalisme maladroit pour conquérir peu à peu sa touche personnelle, l'inimitable petite musique des formes qui permettra d'identifier à coup presque sûr un tableau de

1. « *Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne ? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même* ». (Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Calmann-Lévy, 1885, t. III, p. 137).

2. François Boisrond, cité in : Hector Obalk, *Bête comme un vrai peintre*, Paris, La Différence, 1996, p. 8.

3. Ibid., p. 11 (extrait d'un entretien de François Boisrond avec Jean de Loisy en 1982).

sa main – cela est vrai aussi bien des peintres figuratifs que des peintres abstraits, ces derniers donnant souvent le sentiment d'avoir poussé plus que les autres le processus de stylisation, au point de rompre toute attache avec un réel identifiable. Mais il est loin d'être sûr que cet enchaînement soit conforme à ce qu'est véritablement l'évolution d'un artiste – souvent plus proche d'une promenade « *à sauts et à gambades* » (pour faire les poches de Montaigne) que d'une courbe asymptotique sur un graphique de statisticien – ni que la stylisation soit le terme obligé d'un travail graphique : lorsque l'on observe les peintures rupestres, on est frappé au contraire de ce que la stylisation y est première, qu'elle est une ruse de l'esprit et de la main pour composer avec un état rudimentaire de la connaissance, incapable encore de produire une imitation illusionniste du monde environnant. Entendons-nous bien : cette ruse est admirable, elle a peuplé la planète de chefs-d'œuvre. (L'habileté à imiter, en art, n'est qu'une pauvre vertu, et personne n'échangerait une descente de croix en bois du *Trecento* contre un marbre de Canova). Au début de sa carrière, Boisrond a rusé avec bonheur, et créé une série de signes magnifiques, que l'on pourrait assimiler à des hiéroglyphes de la vie quotidienne, dont le charme demeure, longtemps après qu'ils ont été tracés. Mais il a eu, tôt, le sentiment que la stylisation spontanée, passé l'urgence des années d'invention, courait le risque de devenir une manière, un procédé, une marque trop facilement déposée. Il a voulu peindre, non plus des hiéroglyphes de visages, mais des visages individualisés, non plus des hiéroglyphes de rues, mais des rues en particulier, avec leur charme, leurs incidents, leur atmosphère – presque leur odeur ou l'air qui y circule. Semblable ambition impliquait beaucoup d'efforts et de courage.

Beaucoup d'efforts d'abord, parce qu'il ne va pas de soi de passer d'une écriture simplifiée, et efficace malgré son spectre limité, à un langage pictural plus élaboré. Pour le dire de manière brutale, façon Bourvil : au début, ça marche beaucoup moins bien, comme le fait entendre la métaphore, dont on pardonnera, j'espère, le caractère convenu, du clavier. Lorsque l'on écrit sur un clavier, on tape spontanément avec deux doigts. On acquiert, dans ce registre de commissariat, une certaine virtuosité. Se mêle-t-on d'apprendre à véritablement dactylographier, pour gagner du temps, qu'il faut accepter, des mois durant, de taper en réalité *moins vite* avec dix doigts qu'avec deux – mais si on surmonte l'épreuve, le clavier décuple vos forces. Boisrond a su, vers la fin des années 1980, faire l'expérience du clavier : introduire graduellement, dans les aplats de ses premiers tableaux, du modelé, de la lumière, du détail, tout ce qui permet l'expression de la nuance (mais diminue, au début, la magie), renoncer peu à peu aux cernes noirs (qui ne sont jamais, en peinture, qu'une sorte de rimmel), rabattre ses couleurs et se constituer des palettes complexes... Entamer en somme un réapprentissage complet de son art, pour le pousser au-delà de sa merveilleuse, mais fragile, insolence native.

Beaucoup de courage ensuite, parce qu'on ne vous laisse pas si facilement rendre votre carte du parti, quand vous en avez été l'un des principaux activistes. La Figuration libre avait pignon sur rue, on pouvait éventuellement s'en lasser, mais on savait à *quoi s'en tenir*, et la quitter vous condamnait à une forme anthume de cet oubli qui était, chez les Romains, le pire châtement – encore ne l'infligeaient-ils, eux, que *post mortem*. François Boisrond, pour être resté fidèle à lui-même et non à son image, a tout bonnement

disparu de ce que l'on nomme, hélas parfois à juste titre, le « milieu » de l'art plus de dix ans durant : évoquant son nom il y a peu, une journaliste se demandait encore, élégamment, s'il était bien utile d'extraire l'artiste de la *naphthaline* où on l'avait opportunément rangé ! Quelques collectionneurs et critiques lui sont naturellement restés fidèles (Marie-Claude Beaud, Hector Obalk, que les mouvements de mode n'ont jamais beaucoup impressionné – il les avait, en 1984, « *expliqués aux parents*⁽⁴⁾ » –, Pierre Keller, pour n'en citer que quelques-uns), mais il était à peu près inutile dans les années 1990 de chercher son nom dans les foires (où se construit désormais le marché de l'art), ou dans les magazines qui font et défont les réputations. On n'était cependant pas allé jusqu'à le rayer de l'annuaire, et l'on doit à la vérité de dire que les graphistes et les designers se sont montrés, en la circonstance, bien plus avisés que la plupart des amateurs d'art. La RATP lui a confié, en 1992, la conception des plans de Paris qu'elle distribuait à ses voyageurs. Son style de l'époque, qui conservait un certain goût de la simplification, mais allié à la volonté de multiplier les détails, a fait merveille. Il évoque irrésistiblement les planches pédagogiques accrochées aux murs des classes primaires dans les années soixante – les cartes Deyrolle, les tableaux auxiliaires Delmas, et surtout les panneaux des éditions Rossignol, les plus beaux, qui ont fait rêver tant de générations (que de promesses d'intimité dans les minuscules images de ménagères à leurs fenêtres, dans « *La Rue commerçante* » !) – et convenait idéalement aux dépliants de la Régie autonome des transports parisiens : les images de Boisrond sont désormais à jamais associées aux balades dans la capitale, comme les tubes de l'été le sont aux premières amours...

François Boisrond a donc rebroussé chemin, pour dire les choses de façon synthétique, du *motif* au *sujet*. La passion qu'il s'est progressivement découverte pour les techniques de la peinture vient de ce mouvement de retour à l'observation, elle en est la conséquence, et non la cause. On se représente communément, et de façon erronée, le souci de la technique ou du métier comme le symptôme d'une angoisse, d'on ne sait quelle peur du vide ou de la toile blanche, qui chercherait consolation ou guérison dans le recours aux certitudes artisanales, confortées par des années, et souvent des siècles, d'expérience. Si, indiscutablement, des artistes désespérés s'agrippent parfois à un savoir-faire daté comme à une bouée, et se satisfont de ce que leur maîtrise éblouisse ceux qui confondent art et virtuosité, le métier de la peinture n'est en aucun cas un ensemble de règles constitué qu'il conviendrait, par exemple, d'apprendre avant de se lancer dans un tableau : c'est, au contraire, un régime d'invention permanente, de tâtonnements, d'assimilation rapide du nouveau pour sa conjugaison avec l'ancien – un apprentissage interminable en somme, et tout l'opposé de la stabilité d'un dogme à quoi on se raccrocherait. À l'Académie de peinture et de sculpture, devenue l'École des beaux-arts (où François Boisrond enseigne aujourd'hui), il n'y a jamais eu de cours de peinture : on y apprend, depuis les origines, le dessin, les règles de la perspective, de la gravure, du moulage, l'histoire des arts, bien d'autres choses encore : mais la peinture est un exercice qu'on y improvise, dans le cadre d'un atelier, sous la tutelle d'un artiste que l'on choisit sans avoir nécessairement la volonté d'en imiter le style, et dont le rôle n'est pas d'imposer des recettes mais de guider son élève dans la recherche. De sorte que

4. Hector Obalk fut l'un des coauteurs d'un best-seller intitulé *Les Mouvements de mode expliqués aux parents* (Paris, Robert Laffont, 1992).

les peintres innovent toute leur vie, et que la technique, si l'on y réfléchit, n'est jamais le socle d'un travail, mais l'exploration *en connaissance de cause* des multiples moyens d'incarner dans la matière une perception subjective – tout comme la connaissance de l'orthographe et de la syntaxe est nécessaire à l'écrivain, mais suffisante seulement pour le professeur de lettres (qui recense et décrypte les usages hétérodoxes que l'écrivain a faits de sa maîtrise du langage).

L'ancien lieutenant de cavalerie légère de la Figuration libre s'est donc, en quasi-autodidacte, patiemment mis à l'étude, arpentant les musées, dévorant les livres d'histoire – il ne fait guère de doute que le parcours de David Hockney, finalement assez semblable au sien, a été pour lui un modèle. Dans le fameux *David Hockney par David Hockney*, un livre d'entretiens paru en 1976, l'artiste britannique émigré aux États-Unis faisait déjà le partage entre des tableaux « *très formalistes* » et d'autres « *très narratifs, [...] qui privilégient le contenu*⁽⁵⁾ », pensant, probablement, aux très beaux portraits qu'il a réalisés au début des années soixante-dix – avant de se lancer dans de multiples recherches sur la perspective, utilisant tous les moyens à sa disposition, photocollages d'abord, imagerie numérique aujourd'hui. Nombre d'historiens d'art ont moqué son ouvrage *Secret Knowledge*⁽⁶⁾, qui avance l'hypothèse d'un usage quasi systématique par les peintres, dès le milieu du *Quattrocento*, d'outils optiques sophistiqués, miroirs concaves, lentilles couplées à une *camera obscura* – au prétexte que Hockney se fonde sur son observation des œuvres, ses expériences personnelles, et pas sur des sources documentaires (et que le titre du livre, *Savoirs secrets*, vous a un côté *Da Vinci Code* de très mauvais aloi) : mais les clercs ont toujours tort de mépriser les artistes qui empiètent sur leur terrain, et *Secret Knowledge*, même s'il va un peu loin dans la spéculation, est souvent très convaincant, et donne une excellente idée de la manière dont regardent les peintres, et de la liberté qui leur est propre dans l'expérimentation... Il est la preuve qu'on se demande souvent trop vite *pourquoi* les choses ont été faites, en oubliant de se demander *comment*, alors que les deux interrogations sont étroitement liées.

Essayons de ne pas commettre cette erreur trop répandue. La plus récente série de Boisrond (il ne lui donne pas de titre mais appelons-la, par convention, « Lyon-Venise-Cassel ») : il s'agit de vues de ces grands rendez-vous de l'art contemporain que sont désormais les biennales ou les quadriennales dans le monde entier... a été élaborée d'une manière extrêmement complexe, en dépit de l'apparente simplicité du résultat. Lors de ses visites dans les expositions, qu'elles soient en intérieur ou en extérieur, François Boisrond prend, non pas des photographies, mais de petits films qui embrassent autant que possible tout l'espace environnant, sans pour autant anamorphoser de façon conventionnelle les images, comme le feraient ces objectifs *fish-eye* ou panoramiques qui imposent exagérément au spectateur le filtre de la technique, et lassent très vite, un peu comme ces guides trop bavards qu'on expédierait volontiers dans les oubliettes dont ils racontent l'histoire. À partir de ces documents bruts, il rafistole, précisément pour que la machine ne travaille pas à sa place, sur un ordinateur, une image globale,

5. *David Hockney par David Hockney*, Paris, Éditions du Chêne, 1976, p. 150.

6. En traduction française : *David Hockney, Savoirs secrets, les techniques perdues des maîtres anciens*, trad. Y.-M. Hervé, Paris, Le Seuil, 2006 (nouvelle édition augmentée).

un peu, d'ailleurs, comme le faisait Hockney qui utilisait des centaines de clichés de détails juxtaposés pour ses paysages des années quatre-vingt (voir le fameux carrefour de *Pearblossom Highway*, en 1986) – cette vue bricolée est la première étape du travail de peinture. Arrêtée au moment et à la proportion voulus, elle est ensuite soumise à un logiciel de traitement d'image qui la réduit à un ensemble de gris colorés. C'est cette presque abstraction de gris qui sera d'abord peinte : elle est la fois esquisse des formes (François Boisrond y laisse subsister la mosaïque de pixels – littéralement « des atomes d'image », *picture elements* – propre à la technologie numérique) et esquisse des couleurs, c'est à partir d'elle que la peinture va peu à peu être « montée », couche après couche, jusqu'à l'exacte *couleur du souvenir*, qui n'est ni la couleur de la réalité, ni la couleur du film ou de la photographie, mais celle du monde telle que les yeux de l'artiste l'ont inscrite dans sa mémoire. La technologie la plus récente n'est donc pas perçue par Boisrond comme un ennemi menaçant la suprématie du peintre, mais comme une donnée technique nouvelle dont il s'agit d'exploiter au mieux les ressources – les artistes n'avaient pas réagi autrement à l'apparition de la photographie, et Ingres lui-même se servait, à la fin de sa vie, de clichés qui épargnaient aux modèles les longues séances de pose⁽⁷⁾.

La fascination de Boisrond pour les gris colorés n'est pas venue de l'image numérique, mais de lectures sur la théorie de la couleur depuis Newton, et en particulier de la découverte (il en parle comme d'une découverte tardive : je mettrais ma main à couper qu'on lui en avait parlé pendant ses études à l'École des arts décoratifs, mais c'était le temps où il bayait aux corneilles des chinoiserie de pacotille...) de *La Sphère des couleurs* de Philipp Otto Runge. Le peintre romantique allemand, qui était en liens étroits avec Goethe, avait imaginé perfectionner le fameux cercle chromatique dessiné par ce dernier pour la *Théorie de la couleur* en en faisant une sphère, qui permettait de prendre en compte non seulement les couleurs proprement dites, mais leur degré de luminosité. L'objet, fascinant, n'est pas nécessairement très connu, surtout du public français que l'on a persuadé deux siècles durant que Goethe s'était imprudemment mêlé de science ; il n'est pas si facile à décrire, mais voici comment Johannes Itten, ancien professeur au Bauhaus, préconise de le construire, à la façon d'un globe terrestre : « *Sur la surface de la sphère, nous traçons six parallèles à distance égale les unes des autres, et nous obtenons six zones égales. Perpendiculairement à ces zones, nous traçons douze méridiens d'un pôle à l'autre. À la hauteur de l'équateur, nous plaçons, dans les douze secteurs correspondants, les douze couleurs pures du cercle chromatique. Nous plaçons le blanc et le noir aux deux pôles. Entre le blanc et l'équateur, nous éclaircissons chaque couleur de deux degrés ; entre l'équateur et le noir, nous obscurcissons chaque couleur de deux degrés*⁽⁸⁾ ». Ce nuancier tridimensionnel (plus subtil encore qu'on pourrait le penser : l'état de saturation maximum pour chaque couleur ne se situe pas forcément sur le même « parallèle »...) avait pour avantage,

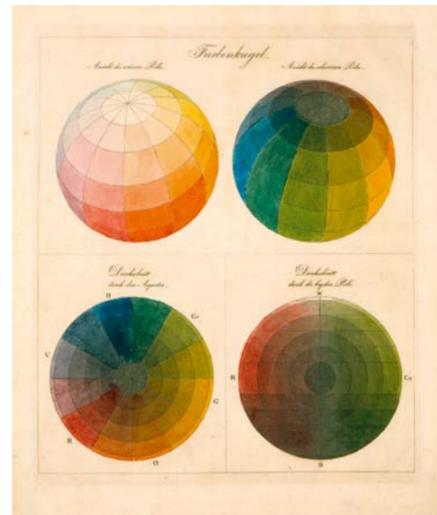


Photo © BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / Elke Walford

Philipp Otto Runge
(1777-1810)
La Sphère des couleurs
Planche extraite de
Die Farbenkugel
Allemagne, Hambourg,
Kunsthalle

7. David Hockney renvoie d'ailleurs, pour appuyer ses thèses, les lecteurs de *Savoirs Secrets* à l'anecdote rapportée par l'un des biographes d'Ingres, Eugène de Mirecourt : « *Les photographies de Nadar sont si merveilleusement exactes que M. Ingres, avec leur secours, compose ses plus admirables portraits sans avoir besoin de la présence de l'original* ». (Eugène de Mirecourt, *Ingres*, Paris, Gustave Havard, 1856, p. 24. David Hockney, op. cit. p. 257).

8. Johannes Itten, *Art de la couleur*, édition abrégée, Paris, Dessain et Tolra, 1973, p. 66-68.

selon son auteur, de prendre en compte les variations induites par la luminosité dans la perception subjective des couleurs – « perception subjective » est un pléonasme, mais il dit bien, dans la redondance, l'extraordinaire difficulté qu'il y a à penser la couleur, tout à la fois une longueur d'onde, objectivement mesurable, et *l'effet qu'elle nous fait*, dont on peut débattre sans fin. Runge a fait rêver Boisrond, qui s'est imaginé tous les partis qu'un artiste sensible aux variations infinitésimales de la couleur pourrait tirer d'une *palette sphérique*... Cette dernière n'est guère réalisable, mais l'atelier de Boisrond est empli de petites palettes-échantillons de gris colorés, soigneusement répertoriés (C pour Clair, M pour Moyen, F pour Foncé) et numérotés (les variations de clairs s'étageant, par exemple, sur une échelle qui va de C1 à C3...), qui sont autant de bricolages personnels qui permettent à l'artiste de traiter au plus juste l'esquisse, où la première couche, de gris, sur laquelle va petit à petit se construire le tableau. Au plus juste, à vrai dire, grâce à son expérience : le matériau qu'il utilise, la peinture acrylique, est, curieusement, d'un ou deux degrés plus clair lorsqu'on le pose que lorsqu'il a séché sur le support – Boisrond peint donc en anticipant continuellement un changement de luminosité des couleurs qu'il utilise, comme un cuisinier qui spéculer sur la modification chimique des éléments qui se combinent à la cuisson (se trompe-t-il – se trompent-ils, si on inclut le cuisinier – dans l'évaluation, que tout est à recommencer).

Ce bref exposé – probablement un peu fastidieux – du « comment » chez Boisrond éveillera inmanquablement des souvenirs : ceux de la « *peinture optique* » (le mot est de Félix Fénéon) élaborée par Seurat pour *Un dimanche après-midi sur l'île de la Grande Jatte*, en 1884, et qui reçut mille appellations dont celle, peu flatteuse, de « pointillisme ». Elle était également fondée sur une lecture assidue de théories de la couleur (non pas celles de la tradition germanique, alors interdite de séjour en France ou peu s'en faut, mais celles de Chevreul, chimiste et directeur de la manufacture des Gobelins, de Charles Blanc, directeur des Beaux-Arts, et d'Ogden Rood, le physicien américain), traduction de la volonté farouche d'ancrer la peinture dans la logique de la modernité... Il y a, entre les touches millimétriques juxtaposées chez Seurat et les pixels dont Boisrond laisse subsister la trace dans ses toiles, une affinité qui saute aux yeux, mais l'analogie ne s'arrête pas là – et le plus surprenant est, peut-être, qu'un souci commun de maîtrise de la couleur a dicté à l'un et l'autre artiste non seulement des techniques apparentées, mais une iconographie voisine. Si l'on ne fait que se représenter François Boisrond peignant les grandes manifestations où se montre l'art d'aujourd'hui – où la peinture a cessé depuis longtemps d'être un medium privilégié – on en déduira, presque aussitôt, que la démarche tient de l'anachronisme revanchard : la Peinture, avec une majuscule, irait en découdre avec les moulins de l'installation, de la vidéo, de la performance, armée de sa palette en forme de plat à barbe et de ses lances en pinceaux. Le raisonnement semble à ce point se tenir qu'y adhéreront sans peine tous ceux qui ne prendront pas la peine d'aller voir les toiles de Boisrond. Mais lorsqu'on les a sous les yeux, ce qui frappe d'abord est leur bienveillance : nulle hostilité dans les vues des Giardini vénitiens, dans celles des diffractions lumineuses de la coréenne Kimsooja, pas plus que dans celles du *Barbie Slave Ship* de Tom Sachs à la Biennale de Lyon... François Boisrond ne regarde pas plus en ennemies ces formes nouvelles de l'art que les nouvelles manières de fabriquer des images : il les peint comme les variantes de divertissement élaboré qu'elles sont, exactement au même

titre que Seurat peignait, avec une dilection toute particulière, les spectacles de son temps : le cirque, la parade, la fête foraine, le *Chahut* (quand Seurat a conçu le tableau qui porte ce titre, « chahut » était le nom d'une danse : une sorte de french cancan, plus audacieux dans le relevé de jupons...), les loisirs populaires sur les bords de la Seine... La ressemblance entre la composition du tableau de Boisrond qui figure l'installation de Christian Philipp Müller sur un des canaux de Cassel et celle d'*Une baignade, Asnières* ou d'*Un dimanche après-midi sur l'île de la Grande Jatte* est assez frappante. Tout se passe, au fond, comme si les expositions d'art et les musées en général étaient redevenus, aujourd'hui – les chiffres élevés de leur fréquentation l'attestent – le lieu de divertissement populaire qu'étaient, autrefois, les salons, où l'on allait avec le même enthousiasme admirer les œuvres ou s'en moquer, les bals, les théâtres musicaux. Les manifestations d'art contemporain, les musées, avec leurs constructions éphémères, souvent chatoyantes, parfois légèrement sulfureuses, sont tout simplement de *merveilleux sujets pour un peintre...*



Photo © The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais / image of the MMA

Georges Seurat
(1859-1891)
Un dimanche après-
midi sur l'île de la
Grande Jatte
Étude
États-Unis, New-York,
The Metropolitan
Museum of Art

Cela, Boisrond l'a sans doute toujours su. Le Centre Georges-Pompidou abrite dans ses collections une grande toile de 1980, *Musée de l'Homme (I)*, qui montre l'artiste, de dos, (dans une position identique à celle que s'était donné Vermeer dans *L'Atelier* conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne), dessinant les collections de l'ancien Musée de l'Homme au Trocadéro. Avec le temps – et la disparition du Musée de l'Homme dans sa forme désuète que, tous, nous aimions tant –, l'œuvre prend valeur de document. C'est aussi le cas des toiles du passé, finalement assez nombreuses, qui prenaient pour sujet les galeries de peinture, les salons, voire les marchands d'art : les mises en abyme que constituaient les vues du Louvre de Hubert Robert, sa *Galerie des saisons*, les *Salons* de Gabriel de Saint-Aubin, et naturellement *L'Enseigne de Gersaint* de Watteau, nous renseignent sur les usages du XVIII^e, autant que sur la mélancolie des artistes (le Louvre de Robert tombe en ruines avant même d'avoir été achevé, les tableaux vendus par Gersaint disparaissent au fond de leurs caisses dans une quasi indifférence générale). Quand on regardera, dans quelques années, les toiles de Boisrond qui représentent les néons de Dan Flavin montrés au musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 2006, on se rendra peut-être compte qu'elles sont infiniment plus fidèles à l'atmosphère dégagée par les œuvres que n'importe laquelle des photographies prises dans les salles. Mais ce n'est pas que Boisrond veuille faire œuvre de chroniqueur, ou qu'il aspire à la condition du « témoin de son temps », pour reprendre l'intitulé d'un salon parisien d'après-guerre⁽⁹⁾ :

9. Le salon des « Peintres témoins de leur temps », créé en 1951.

c'est plutôt qu'il s'efforce de cerner de plus en plus près un problème de peintre, celui de la lumière, naturelle ou électrique – qui est toujours soigneusement travaillée dans les expositions d'art. Naturellement, si se présente l'occasion d'une mise en abyme qui interroge le statut de la peinture au sein des beaux-arts (tableau dans le tableau, film dans le tableau, film de tableau dans le tableau, affiche de rue parodiant une fresque du XVI^e siècle...) Boisrond ne refusera pas l'aubaine : Seurat ne la refusait pas non plus, et dans l'un de ses chefs-d'œuvre, *Les Poseuses*, figure en toile de fond (l'expression ne saurait mieux coller à la réalité) *Un dimanche après-midi sur l'île de la Grande Jatte*, encore pourvu de l'imposant cadre blanc qui l'entourait en 1888, et que l'on a malheureusement détruit... Sans doute l'œuvre se trouvait-elle, tout simplement, dans l'atelier ! On notera, en passant, à nouveau la similitude entre *Les Poseuses* de Seurat et les tableaux peints par Boisrond à partir des séquences du film *Passion*, de Jean-Luc Godard : aucun hasard non plus, Seurat et Godard pastichaient l'un et l'autre les baigneuses d'Ingres ! Les Boisrond sont un pastiche – mieux vaudrait dire un hommage – de deuxième génération. Mais il n'y a pas, surtout dans la série « Lyon-Venise-Cassel », de recherche délibérée du second degré, de ruses iconographiques de principe, de théorie de l'abyme (le mot « abyme », lesté de ce Y pompeux dont on attribue la paternité à Gide, pèse son poids de cuistrerie... mais il est passé dans l'usage : il faudrait lui préférer l'expression « effet Vache qui rit », encore trop rare). Dans une lettre à Raymond Queneau, Jean Hélion, un des flamboyants réfractaires dont il était question plus haut, écrivait que la poésie devait être « capable de lire et d'écrire le journal et tout le reste du monde quotidien, aussi bien que le secret⁽¹⁰⁾ ». De la peinture de François Boisrond en 2014, on pourrait dire qu'elle est précisément capable tout aussi bien du secret que du quotidien, et qu'elle a souvent l'élégance de cacher le premier dans le second.

Didier Semin

10. Jean Hélion, Lettre à Raymond Queneau, citée in *Hélion*, catalogue d'exposition, Paris, Les Amis du musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1984, p. 92.

Against the Grain



Musée de l'Homme 2, 1980 – Collection Marion Boisrond

In our time, the art world is, in principle, tolerant. It is postmodern—that is to say, to put it plainly, it has stepped back from grand illusions, from airtight systems of thinking, and from a faith in perpetual progress. Everything is deemed admissible therein: the use of pencils and brushes, along with their complete absence; abstraction and figures; the employment of tires, mechanical parts, and shaving cream, of aphorisms and equations, of pollen, of a restaurant's daily menu; mere intention; the first, second, and n^{th} degrees; street urchins and mangas; indeed, absolutely anything you might want. Yet this seemingly absolute freedom—which in itself is a rather good thing: everyone will know one's own—conceals a few rules that, while not written, are nonetheless quite fierce. Among these is a mysterious, and already ancient, law of the ballistics of artistic careers that severely punishes what one takes to be changes in trajectory. In the twentieth century, numerous artists, unfaithful to what has been believed to be their artistic program, had to endure its formidable power. Taken at random from among the dozens of names one could mention, André Derain, Jean Hélion, Philip Guston, Martial Raysse, and even Alberto Giacometti experienced the cost of abandoning Fauvist colors when one was their inventor; of painting sleepers or cigar smokers when it was thought that one would be reviving abstract painting; of grinding one's own paints by hand after having assembled celluloid objects; or of tirelessly seeking to discern in the clay the mystery of a face rather than that of the sewing machine or the umbrella. François Boisrond belongs to this lineage of stubborn artists. He enjoyed success early on, at age twenty-two, with some highly stylized canvases that owed a lot to the codes of posters and comic books. These canvases were included in Bernard Lamarche-Vadel's "Finir en beauté [To end with a flourish]" exhibition in Paris. (A posteriori, one can make this title say a lot of things. In 1981, it was above all an allusion to the fact that Lamarche-Vadel was moving out of his apartment and thought that transforming it into a temporary gallery as it awaited a new owner would offer a good ending.) Boisrond entered almost immediately into two extremely prestigious galleries, that of Farideh Cadot, in Paris, and then Annina Nosei's, in New York. He was classified as part of a movement that was labeled, more or less felicitously, "Free Figuration," and several options were presented for him to be enrolled mythically into the history of the 1980s: joining the "27 Club" (that of rockers who died at age 27, such as Jimi Hendrix, Jim Morrison, and Janis Joplin, who, as it happened, figured as members of his personal pantheon, as well as in that of his fellow adventurers, Hervé Di Rosa and Robert Combas), which offered a slow descent into the

hell of drugs after ceasing all pictorial production, or profiting from his youthful success by mechanically reproducing the work of his early years for the next five decades. As it happens, however, Boisrond had a taste neither for drama nor for youthful indiscretions (excepting the forced liberation, one night, of a kangaroo from Paris's botanical garden: there were no legal consequences to this affair, the animal having graciously returned on its own to its enclosure) nor for lucrative business deals. His only true passion is the Baudelairean one of the free exercise of his art, that is to say, of that "suggestive magic that contains both subject and object, the external world and the artist himself."⁽¹⁾ And it is this alchemy that demands, sometimes, disobedience: disobedience to success, to market expectations, a challenge to the advantages acquired through innocence and fashion, an ongoing quest for the *right form* (the one the represented object calls for, not the one imposed upon it), which is not necessarily the most immediately flattering one. Boisrond has not disobeyed or turned abruptly about, as certain painters had been able to do in the 1910s and 1920s when they participated in that still quite misunderstood (perhaps because quite ill named) "return to order." In late 1915, Gino Severini was painting battlefields in bright colors and distorted shapes, in conformity with the aesthetic of war as "the world's only hygiene" defended by Filippo Tommaso Marinetti; a few months later, in 1916, he offered an academic and secular version of the Virgin Mary with Child, as if the tranquility of a picture might, as the effect of some magical thinking, bring peace back into a lost world, which was as broken apart by the reality of the fighting as it had been, too, in Cubo-Futurist images. One will not find, in the repentant artist of so-called Free Figuration, anything resembling such a brutal about-face. No nostalgic declarations about lost craftsmanship and the urgent need for a new Renaissance, as one could read in the writings of artists in the *Valori Plastici* review in Italy or among the painters of the New Objectivity in Germany. At the very most, in 1996, there was some powerful praise given for visits to the Louvre, which any of these other artists could have countersigned: "It is at the Louvre that I am reconciled with humanity. There, I see not only the grandeur of the great artists who have made what I have seen, but also their humility. I go to the Louvre as if going to church. I come back out filled with faith so that I might humbly get on with my work."⁽²⁾ There is obviously a rather great contrast here with the stark declarations made fifteen years earlier ("I feel as though I learn more when I see bad films or bad painting, like those incredible pictures in Chinese restaurants"⁽³⁾), but there is nothing here that cannot be explained by a mere gain of maturity (over and above the fact that it is not forbidden to like Nicolas Poussin and Simon Vouet while retaining a certain taste for pictures of glowing waterfalls that can be seen in Chinese restaurants).

What Boisrond has been criticized for is therefore not connected to any backward-looking positions, but very much to the evolution of his own work as a painter, which goes *against the grain* of what is held to be logical. Hastily, and solely on the basis of what has been produced during the past century and a half, one ordinarily judges that a

1. "What is the modern conception of pure art? It is to create a suggestive magic which contains both the subject and object, the external world and the artist himself." [For the translation from this posthumous text by Baudelaire, "L'Art philosophique," we have used Martin Turnell's translation of Jean-Paul Sartre's *Baudelaire* (New York: New Directions, 1967), pp. 22-23 -Translator].

2. François Boisrond, quoted in Hector Obalk, *Bête comme un vrai peintre* (Paris: La Différence, 1996), p. 8.

3. Ibid., p. 11 (excerpted from Jean de Loisy's 1982 interview with Boisrond).

painter has gone through a series of stylizations; he is said to start out from a maladroit naturalism in order to achieve, little by little, what may be deemed his personal touch, the imitable musicality of forms that will allow one, almost without any doubt, to identify a picture done by his hand—as is true for figurative painters as much as for abstract ones, the latter often giving one the feeling that they have pushed further than others the process of stylization, doing so to the point of breaking all ties with any identifiable sort of reality. Yet it is far from certain that such a sequence would be true to what is genuinely an artist's own evolution—which is often closer to a promenade that proceeds "by leaps and bounds" (to go rummaging through Montaigne) than to an asymptotic curve on a statistician's graph—or that *stylization* would be the obligatory term in the case of graphic work: in observing cave paintings, one is struck, on the contrary, by the fact that, there, stylization is primary and that coming to terms with a rudimentary state of knowledge, one as yet incapable of producing illusionistic imitations of the surrounding world, involves a cunning of the mind and the hand. Let us be quite clear about this: such cunning is admirable; it is what has populated the planet with masterworks. (In art, the skill to imitate is but an impoverished virtue, and no one would swap a Deposition in wood from the Trecento for a marble by Antonio Canova.) At the outset of his career, Boisrond has used his cunning felicitously, creating a series of magnificent signs that could be likened to hieroglyphs of everyday life and whose charm remains long after they were drawn. Yet early on, he had the feeling that, once the urgency of his years of inventiveness had passed, spontaneous stylization ran the risk of becoming a kind of manner, a procedure, a too easily registered trademark. He no longer wanted to paint hieroglyphs of faces but individualized faces, no longer street hieroglyphs but specific streets, with their charm, their incidental features, their atmosphere—almost their odor or the air circulating therein. Such an ambition entailed much effort and a great deal of courage.

Much effort, I say first of all, because it does not go without saying that one might pass from a simplified and (despite its limited spectrum) effective form of writing to a more elaborate pictorial language. To put it quite plainly: at the start, it worked much less well, as the metaphor of the keyboard (whose conventional character will, I hope, be forgiven) leads one to think. When one writes on a keyboard, one spontaneously types with two fingers. One attains, on this police-sergeant level, a certain virtuosity. Were one to take it upon oneself to learn really how to type in order to gain time, one would have to be willing, for several months' time, to type in reality *less quickly* with one's ten fingers instead of two. But if one overcomes this ordeal, the keyboard will increase your powers tenfold. In the late 1980s, Boisrond was able to learn the keyboard, gradually introducing, into what were the flat color areas of his first pictures, some contours, some light, some detail, indeed everything that allows for the expression of nuance (though, at the start, it diminished the magic), thereby giving up, little by little, the dark lines that surrounded his figures (which, in painting, are never anything but a sort of mascara), toning down his colors and building up complex palettes. In short, he started out to relearn completely his art so as to push it beyond its marvelous, but fragile, native insolence.

A great deal of courage, too, I say, because it is not so easy to turn in your party membership card when you have been one of the prime activists. Free Figuration was well established,

one might eventually weary of it, yet one knew *what one was dealing with*, and so leaving it behind condemned one to being forgotten in one's own lifetime—which was, for the Romans, the worst form of punishment (though this was a punishment they inflicted only *post mortem*). While having remained faithful to himself and not to his image, Boisrond quite simply disappeared for more than ten years running from what is called, alas sometimes quite rightly, the “milieu” of art. Mentioning his name a while ago, a journalist was still asking, in elegant fashion, whether there was any point in removing the artist from the *mothballs* into which he had opportunely been placed! A few collectors and critics naturally remained faithful to him. To mention but a few names: Marie-Claude Beaud, Hector Obalk—who never has been much impressed by changes in fashion (in 1984, he had “explained [these changes] to parents”⁽⁴⁾)—and Pierre Keller. It was fairly fruitless in the 1990s, however, to look for his name at arts fairs (where the art market now is built up) or in the magazines that make and unmake artists' reputations. Yet one did not go so far as to remove his name from the directory. And to be truthful, one must say that graphic artists and designers proved, in this case, to be much better advised than most art lovers. In 1992, the Paris Métro system (RATP) entrusted to him the design of the maps of Paris distributed to its passengers. His style at the time—which retained a certain taste for simplification, but which was matched by a willingness to go into greater detail—worked wonders. It irresistibly reminds one of teaching materials hung on the walls of French elementary-school classrooms in the 1960s—Deyrolle maps, Delmas illustrative pictures, and especially the Rossignol publishing company's highly beautiful panels, which set many generations to dreaming (so many promises of cosy intimacy in those tiny images of housewives at their windows in *La Rue Commercante!*)—and it was ideally suited for the RATP's foldout maps: Boisrond's images are now forever associated with riding around France's capital city, as summer radio hits are for first loves.

So, to put it in summary terms, Boisrond retraced his steps from the *motif* back to the *subject*. The passion he gradually discovered for painting techniques comes from this return to observation; it is its consequence and not its cause. A concern with technique or skill is commonly, though erroneously, represented as the symptom of an anxiety, of one knows not what kind of fear of the void or of the white canvas, wherein one would be seeking consolation or healing by going back to the certainties of traditional craftsmanship, reinforced by years, and often centuries, of experience. While, indisputably, desperate artists sometimes cling to a dated form of expertise like a lifeline and are satisfied when their mastery dazzles those who confuse art with virtuosity, the painting profession can in no way be construed as an already constituted set of rules that should be learned before one launches into a picture: it is, on the contrary, a discipline of permanent invention, of trial and error, of rapid assimilation of the new so as to join it with the old—in short, an unending learning process and quite the opposite of the stability of a dogma onto which one would grab hold. At the French Academy of Painting and Sculpture, which became the French School of Fine Arts (where today Boisrond teaches), there never were any painting classes. There, from its inception, one learned drawing, the rules of perspective, engraving, and modeling, the history of the arts, and still many other things. Painting,

4. Hector Obalk was one of the coauthors of a best seller entitled *Les Mouvements de mode expliqués aux parents* (Paris: Robert Laffont, 1992), whose title translates as: changes in fashion explained to parents.

however, is a form of exercise in which one improvises within the setting of a studio and under the tutelage of an artist who is chosen without one necessarily having a desire to imitate his style, and whose role is not to impose formulas but to guide his student in the student's own research. So, painters innovate their whole lives long, and one's technique, if one reflects on it, is never the core of one's work but is, rather, an exploration *in full knowledge of the relevant facts* of the multiple ways of embodying, in matter, a subjective perception—just as knowledge of spelling and syntax are necessities for a writer, yet sufficient only for a language professor (who inventories and decrypts the heterodox usages the writer has made of his mastery of the language).

The former light-cavalry lieutenant of Free Figuration therefore patiently set himself, as a near-autodidact, to studying as he paced up and down the floors of museums and devoured history books—there is hardly any doubt that David Hockney's career, which is ultimately rather similar to his own, served for him as a model. In the much-talked-about *David Hockney by David Hockney*, a book of interviews that appeared in 1976, the British artist who had emigrated to the United States already was distinguishing between highly formalist pictures and other ones, quite narrative, that privilege content, with him thinking here, probably, of the very beautiful portraits he had done in the early Seventies before launching into multiple investigations into perspective, using all means at his disposal: first photocollages and today digital imagery. Numerous art historians have made fun of his work *Secret Knowledge*,⁽⁵⁾ which advances the hypothesis that, as early as the mid-Quattrocento, painters made almost systematic use of sophisticated optical tools, concave mirrors, lenses attached to a camera obscura—on the pretext that Hockney based his conclusions on his observation of works, his personal experiences, not on documentary sources (and because the title of the book, *Secret Knowledge* has a quite unsavory *Da Vinci Code* taste to it). Yet learned scholars have always been wrong to show contempt for artists who encroach upon their terrain, and *Secret Knowledge*, even if it does go a bit too far afield in its speculations, is often quite convincing and offers an excellent idea of the way in which painters look at things and of the freedom of experimentation that characterizes their work. Here we have proof that one often demands too quickly *why* things have been done while forgetting to ask himself *how*, whereas the two questions are closely intertwined.

Let us try not to commit this too widespread error. The most recent series of Boisrond works (he does not give it a title, but let us call it, by convention, “Lyon-Venice-Kassel”): it offers views of biennials and quadrennials, those great congregations of contemporary art held round the world) has been, despite the apparent simplicity of the result, worked out in an extremely complex way. During his visits to these indoor or outdoor exhibitions, Boisrond does not take photographs but, rather, makes short films that take in as much as possible of the whole space without, for all that, anamorphosing, in a conventional way, the images being gathered, as would be done by “fisheye” or panoramic lenses that, through their exaggerations, impose on the viewer the filter of the technique employed and thus very quickly weary the viewer, a bit like those overly garrulous guides

5. David Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters* (2001), new and expanded ed. (New York, NY: Viking Studio, 2006).

one would willingly put in the dustbin of the histories they are recounting. Starting from these raw documents, on a computer he patches together by himself—precisely so that the machine does not do the work in his stead—an overall image—a bit, indeed, as was done by Hockney, who used hundreds of snapshots of juxtaposed details for his landscapes from the 1980s (see the highly-discussed intersection of *Pearblossom Highway*, in 1986). This slapped-together view is the first stage in the painting work. Stopped at the moment and in the proportions desired, it is then submitted to image-processing software that reduces it to a set of colored grays. It is this near abstraction of gray that will first be painted, it being at once a sketch of shapes (Boisrond allows the mosaic of those typically digital-technology pixels—literally, “image atoms,” *picture elements*—to remain therein) as well as a sketch of colors; and it is on this basis that the painting is little by little going to be “mounted,” layer after layer, until one reaches the exact *color of memory*, which is neither the color of reality nor the color of film and photography but instead that of the world as the eyes of the artist have inscribed it within his memory. The most up-to-date technology is therefore not perceived by Boisrond as an enemy that threatens the painter’s supremacy but as a new technical given whose resources are to be exploited to the hilt. Indeed, artists had not reacted in any other fashion to the appearance of photography, and Jean-Auguste-Dominique Ingres, at the end of his life, himself made use of photo shots that spared his models prolonged posing sessions.⁽⁶⁾

Boisrond’s fascination with colored grays did not come from digital images but from readings on the theory of color since Newton, and in particular from the discovery of Philipp Otto Runge’s *color sphere*. (Boisrond speaks of it as a *late discovery*: I would offer my hand to be cut off if it could be proved that someone had talked to him about it during his studies at the French School of Decorative Arts, but that was the time when he stood gaping at cheap chinoiseries.) This German Romantic painter, who was in close contact with Goethe, had imagined that he could perfect the much-talked-about chromatic circle the latter drew for his *Theory of Colors* by turning it into a sphere that would allow one to take into account not only colors, properly speaking, but also their degree of luminosity. This object, a fascinating one, is not necessarily very well known, especially among the French public, which was persuaded for two centuries that Goethe had imprudently gotten himself mixed up with science. Nor is it easily described. But here is how Johannes Itten, a former Bauhaus professor, recommended constructing it, like a globe of the Earth:

On the surface of the sphere, we draw six equally spaced parallel circles, forming seven zones. Perpendicular to these zones, we draw 12 meridians from pole to pole. On the equatorial zone, in the 12 uniform quadrilaterals obtained, we place the pure colors of our 12-hue color circle. The two polar zones are

6. In order to support his theses, Hockney also refers the readers of his *Secret Knowledge* to the anecdote related by one of Ingres’s biographers, Eugène de Mirecourt: “Nadar’s photographs are so marvelously precise that Monsieur Ingres, with their help, creates his most admirable portraits without any need of the presence of the original” (Eugène de Mirecourt, *Ingres* [Paris: Gustave Havard, 1856], p. 24).



Worktable in François Boisrond’s Studio

occupied by white at the top and black at the bottom. In the two zones between white and the equatorial zone, we interpolate two evenly spaced tints of each hue. Between the equatorial zone and the black zone, we interpolate two evenly spaced shades of each hue.⁽⁷⁾

The advantage of this three-dimensional color chart (which is even subtler than one might think: the state of maximum saturation for each color is not necessarily situated at the same “parallel”), according to its author, is that it takes into account variations induced by the luminosity of one’s subjective perception of colors—“subjective perception” is a pleonasm, but it expresses quite well, in its redundancy, the extraordinary difficulty one encounters in thinking about color, which involves both an objectively measurable wavelength and *the effect it has on us*, something about which we could debate endlessly. Runge got Boisrond to dreaming, and the latter began to imagine all the advantages an artist sensitive to infinitesimal variations in color could draw from a *spherical palette*. Such a palette is hardly practicable, but Boisrond’s studio is filled with small sample-palettes of colored grays that are carefully indexed (C for *Clair* [Light], M for *Moyen* [Medium], F for *Foncé* [Dark]) and numbered (variations in the lighter colors rising, for example, on a scale that goes from C1 to C3)—these are his do-it-yourself ways that allow him to deal most fairly with the initial sketch, or the first layer of gray, on which little by little the picture is going to be built up. *Most fairly*, I say—that is, in relation to his experience: the material he uses, acrylic paint, is, curiously, one or two shades lighter when one lays it down than when it has dried on the canvas. Boisrond therefore paints while continually anticipating a change in the luminosity of the color paints he utilizes, like a cook who speculates about the chemical changes in the elements that are to be combined during the cooking process (should he—should they, if one includes the cook—make a mistake in judgment, then everything has to be started all over again).

This brief—and probably a bit tedious—account of the “how” in Boisrond’s work will, without fail, awaken some memories: those of the “optical painting” (the phrase is Félix Fénéon’s) elaborated by Georges Seurat for *A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte*, in 1884, which has received a thousand names, including the barely flattering one of “Pointillism.” It was also based on an assiduous reading of theories of color (not those in the German tradition, which were banned at the time from entering France, or nearly so, but those of Michel Eugène Chevreul, a chemist and director of the Gobelins Manufactory, those of Charles Blanc, the director of the French School of Fine Arts, and those of Ogden Rood, the American physicist), this being an expression of the unshakeable desire to anchor painting within the logic of modernity. There is, between the millimetrically juxtaposed strokes of Seurat and the pixels whose trace Boisrond allows to remain on his canvases, an affinity that is quite obvious, but the analogy does not stop there—and the most surprising thing, perhaps, is that a common concern with mastery of color has ensured that both artists have adopted not just similar techniques but also adjacent iconographies. If all one does is imagine Boisrond painting the major events where art is shown today—and where painting itself has long ceased to

7. *The Elements of Color: A Treatise on the Color System of Johannes Itten Based on His Book The Art of Color*, ed. and with a Foreword by Faber Biren, trans. Ernst Van Hagen (New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1970), p. 68.

be a privileged medium—one will infer, almost immediately, that such an approach has something of a revanchist anachronism to it: Painting, with a capital P, would be said to go out to do battle with the windmills of installations, videos, and performances, armed with its palette in the shape of a shaving saucer and its lances in the form of brushes. The argument seems to hold to such an extent that all those who will not make the effort to go see Boisrond’s canvases will assent to it. Yet when one beholds those canvases, what first strikes one is their kindness: no hostility is to be found in these views of the Venetian Giardini or in those of luminous diffractions of the Korean Kimsooja, any more than in those of *Barbie Slave Ship* by Tom Sachs at the Lyon Biennale. Boisrond does not regard as enemies these new forms of art any more than he does the new ways of manufacturing images: he paints them as the variants of elaborate entertainment that they are, placing them exactly under the same heading as Seurat did when, with a quite particular delight, he painted the spectacles of his time: the circus, parades, fairgrounds, the *Chahut* (when Seurat conceived the picture that bears this title, “chahut” was the name of a danse, a sort of French can-can, but with the skirts raised up more audaciously), popular pastimes on the banks of the Seine, and so on. The resemblance between the composition of Boisrond’s picture representing Christian Philipp Müller’s installation on one of Kassel’s canals and that of *Bathers at Asnières* or of *A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte* is rather striking. Everything happens here, in fact, as if art exhibitions and museums in general had become again, today—high attendance numbers attest to it—the sites of popular entertainment that formerly were occupied by salons where, with the same enthusiasm, one went to admire works or to make fun of them, balls, and musical halls. Today’s major contemporary-art events and museums with their often shimmering, sometimes slightly sulphurous, ephemeral structures are quite simply *marvelous subjects for a painter*.

This is something Boisrond has undoubtedly always known. The Georges Pompidou Center houses in its collections a large canvas from 1980, *Musée de l’Homme (I)*, which shows the artist, seen from the back (in a position identical to the one Johannes Vermeer had given of himself in *The Art of Painting*, also known as *Painter in his Studio*, which is at the Kunsthistorisches Museum of Vienna), sketching the collections of the old Musée de l’Homme (Museum of Man) at Trocadéro in Paris. With time—and with the disappearance of the Musée de l’Homme in its antiquated form, which we all loved so well—the work takes on documentary value. That is also the case with the—in the end, rather numerous—canvases from the past that took as their subject painting galleries, salons, and even art dealers: the mises en abyme found in Hubert Robert’s views of the Louvre,



Photo © The National Gallery, Londres, Distr. RMN-Grand Palais / National Gallery Photographic Department

Georges Seurat
(1859-1891)
Bathers at Asnières
Royaume-Uni, Londres,
National Gallery

his *Gallery of the Seasons*, Gabriel de Saint-Aubin’s *Salons* and, naturally, Jean-Antoine Watteau’s *The Shop Sign of Gersaint* inform us about the customs of the eighteenth century as much as they do about the melancholy of artists (Robert’s Louvre falls into ruin even before it is completed; the pictures sold by Gersaint sink to the bottom of their crates amid near complete indifference). When, in a few years, one will look back at Boisrond’s canvases representing the neon works of Dan Flavin shown at the Museum of Modern Art of the City of Paris in 2006, one will perhaps realize that they are infinitely more faithful to the atmosphere emitted by the works in question than any photographs taken in the rooms of the museum. Yet it is not that Boisrond would want to act as a chronicler or that he would aspire to the status of the “witness of his time,” to borrow the title of a postwar Parisian salon:⁸ it is rather that he endeavors to define ever more closely a painterly problem, that of (natural or electric) light, which is always carefully studied and worked out in art exhibitions. Naturally, if the occasion presents itself to create a mise en abyme that questions the status of painting among the fine arts (a picture within the picture, a film within the picture, a film of a picture within the picture, a street poster parodying a sixteenth-century fresco, and so on), Boisrond will not turn down the windfall. Seurat did not reject it, either, and in one of his masterworks, *The Models*, he represents, as a *toile de fond* (a backcloth, the expression could not hug any closer to reality), the painting *A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte*, still endowed with the imposing white frame that surrounded it in 1888, and which unfortunately was since destroyed. No doubt, the work just happened to be in the studio! Let us note in passing, once again, the similarity between Seurat’s *The Models* and the pictures Boisrond painted on the basis of some sequences from Jean-Luc Godard’s film *Passion*. Nor is it an accident that both Seurat and Godard were doing pastiches of Ingres bathers! The Boisronds are a second-generation [*deuxième génération*] pastiche—or, better put, a homage. But there is not, especially in the “Lyon-Venice-Kassel” series, any deliberately tongue-in-cheek [*second degré*] investigations, no intended iconographic ruses, no theory of the abyme (the word “abyme,” weighed down by that pompous “Y,” whose paternity is attributed to André Gide, is worth its weight in pedantic priggishness, but it has passed into usage: preferable would be the expression “Laughing Cow Effect,” which is still too rare a usage). In a letter to Raymond Queneau, Jean Hélion, one of the flamboyantly stubborn artists discussed above, wrote that poetry had to be “capable of reading and writing the daily newspaper and all the rest of the everyday world, as well as the secretive.”⁹ One could say of Boisrond’s painting in 2014 that it often is capable, as a matter of fact, of the secretive as well as of the everyday, and that it has the good grace to conceal the former within the latter.

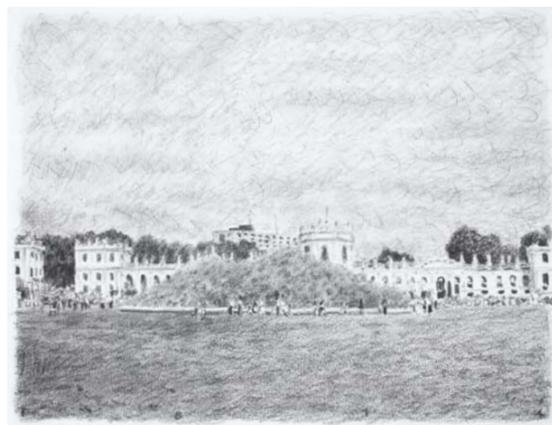
Didier Semin

English-language translation
by David Ames Curtis

8. Le salon des « Peintres témoins de leur temps » (the Salon of Painters as Witnesses of their Time), which was started in 1951.
9. Jean Hélion, Letter to Raymond Queneau, quoted in *Hélion*, exhibition catalogue (Paris: Les Amis du musée d’Art moderne de la Ville de Paris, 1984), p. 92.



1
Regardeurs qui font le tableau
2013-2014
Huile sur toile
100 x 115 cm



21
Colline à Cassel
2014
Pierre noire et estompe sur papier
31 x 41 cm



2
Colline à Cassel
2013
Acrylique sur toile
100 x 115 cm



3
Petite maison dans une prairie
2013
Acrylique sur toile
100 x 115 cm



4
New Age
2014
Huile et acrylique sur toile
100 x 115 cm



5
Tente colorée
2014
Huile et acrylique sur toile
100 x 115 cm



6
Cabane au fond des bois
2014
Huile sur toile
100 x 115 cm

22

Tente colorée
2014

Pierre noire et estompe sur papier
31 x 41 cm



23

New Age
2014

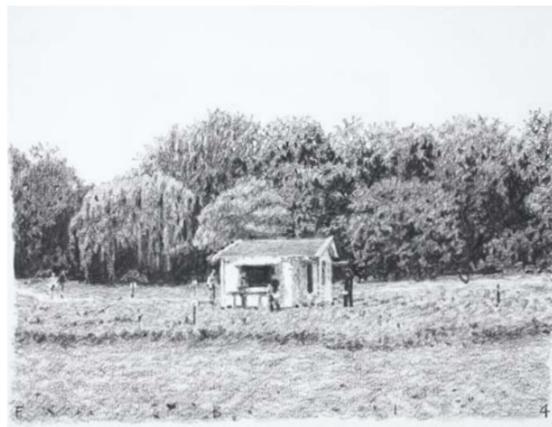
Pierre noire et estompe sur papier
31 x 41 cm



24

Petite maison dans une prairie
2014

Pierre noire et estompe sur papier
31 x 41 cm



32

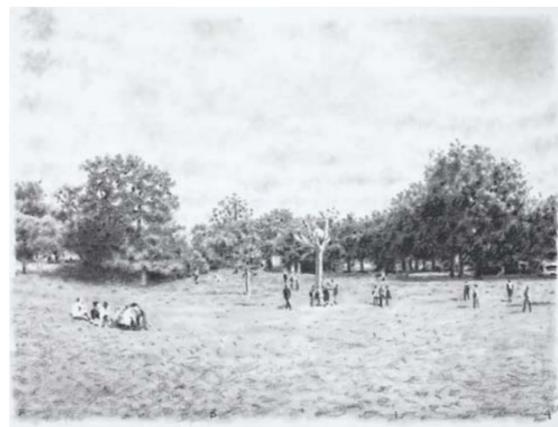


7

Au bord du canal
2014

Huile et acrylique sur toile
100 x 115 cm

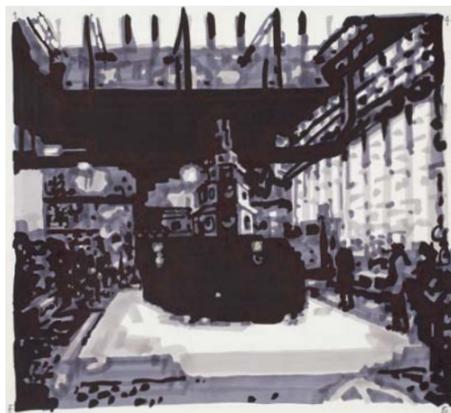
33



25
Arbre qui cache une forêt
2014
Pierre noire et estompe sur papier
31 x 41 cm



8
Arbre qui cache une forêt
2014
Huile et acrylique sur toile
100 x 115 cm
(œuvre en cours de réalisation)



26
Pagode en sono
2014
Marqueur sur papier
30 x 33 cm



9
Pagode en sono
2014
Huile et acrylique sur toile
77 x 81 cm



10
Gauche, droite
2014
Huile et acrylique sur toile
77 x 81 cm



11
Sous la grue de l'arsenal exactement
2014
Huile et acrylique sur toile
77 x 81 cm

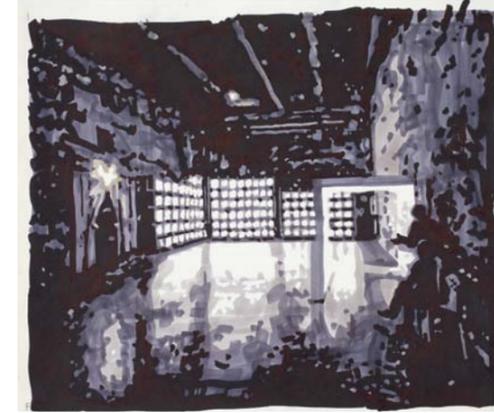


12
Dans le pavillon coréen
2014
Huile et acrylique sur toile
77 x 81 cm



13
Mur de télévisions
2014
Huile et acrylique sur toile
77 x 81 cm

27
Mur de télé
2014
Marqueur sur papier
30 x 36 cm



28
Galion dans une église
2014
Marqueur sur papier
30 x 36 cm

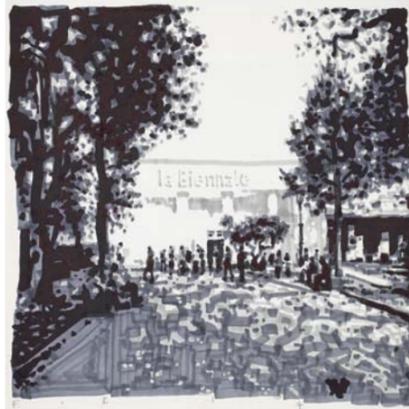


29
Gauche, droite
2014
Marqueur sur papier
30 x 36 cm



30

Pavillon central
2014
Marqueur sur papier
30 x 30 cm



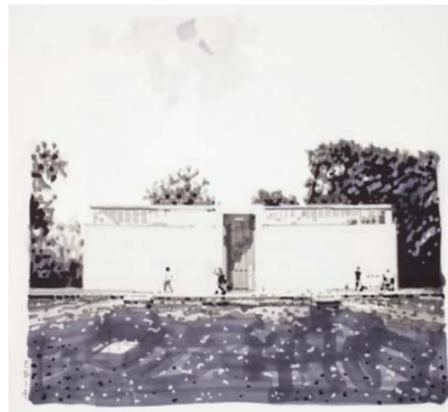
14

Pavillon central
2014
Huile et acrylique sur toile
58 x 61 cm



31

Pavillon autrichien
2014
Marqueur sur papier
30 x 33 cm



15

Pavillon autrichien
2014
Huile et acrylique sur toile
58 x 61 cm



32

Pavillon français
2014
Marqueur sur papier
30 x 30 cm



16

Pavillon français
2014
Huile et acrylique sur toile
58 x 61 cm



33

Pavillon britannique
2014
Marqueur sur papier
30 x 33 cm



17

Pavillon britannique
2014
Huile et acrylique sur toile
58 x 61 cm



18
Pavillon portugais
2014
Huile et acrylique sur toile
58 x 61 cm



19
Pavillon américain
2014
Huile et acrylique sur toile
58 x 61 cm



34
Pavillon russe
2014
Marqueur sur papier
30 x 30 cm



20
Pavillon russe
2014
Huile et acrylique sur toile
58 x 61 cm



Liste des œuvres

Peintures

- 1
Regardeurs qui font le tableau, 2013-2014
(dOCUMENTA (13), Kader Attia,
*The Repair from Occident to
Extra-Occidental Cultures*, 2012)
Huile sur toile
100 x 115 cm
page 25
- 2
Colline à Cassel, 2013
(dOCUMENTA (13), Song Dong, *Doing
Nothing Garden*, 2010-2012)
Acrylique sur toile
100 x 115 cm
page 27
- 3
Petite maison dans une prairie, 2013
(dOCUMENTA (13), Joan Jonas,
Reanimation (In a Meadow), 2010-2012)
Acrylique sur toile
100 x 115 cm
page 28
- 4
New Age, 2014
(dOCUMENTA (13), Paul Ryan, *Threeing
for dOCUMENTA (13)*, 2012)
Huile et acrylique sur toile
100 x 115 cm
page 29
- 5
Tente colorée, 2014
(dOCUMENTA (13), Time/Bank [e-flux:
Julieta Aranda & Anton Vidokle])
Huile et acrylique sur toile
100 x 115 cm
page 30
- 6
Cabane au fond des bois, 2014
(dOCUMENTA (13), Rosemarie Trockel,
Ten attempts for one sculpture, 2012)
Huile sur toile
100 x 115 cm
page 31
- 7
Au bord du canal, 2014
(dOCUMENTA (13), Christian Philipp
Müller, *Swiss Chard Ferry, The Russians
aren't going to make it across the Fulda River
anymore*, 2012)
Huile et acrylique sur toile
100 x 115 cm
page 33
- 8
Arbre qui cache une forêt, 2014
(dOCUMENTA (13), Giuseppe Penone,
Idee di Pietra, 2003-2008-2010)
Huile et acrylique sur toile
100 x 115 cm
page 35
- 9
Pagode en sono, 2014
(Biennale de Lyon 2013, Zhang Ding,
Control Club, 2013)
Huile et acrylique sur toile
77 x 81 cm
page 37
- 10
Gauche, droite, 2014
(Biennale de Lyon 2013, La Sucrière)
Huile et acrylique sur toile
77 x 81 cm
page 38
- 11
Sous la grue de l'arsenal exactement, 2014
(Biennale de Venise 2013, Erik van
Lieshout, *Healing*, 2013)
Huile et acrylique sur toile
77 x 81 cm
page 39
- 12
Dans le pavillon coréen, 2014
(Biennale de Venise 2013, Kimsooja,
To Breathe: Bottari, 2013)
Huile et acrylique sur toile
77 x 81 cm
page 40

- 13
Mur de téléés, 2014
(Biennale de Venise 2013, Dieter Roth,
Solo Szenen (Aaaoli), 1997-1998)
Huile et acrylique sur toile
77 x 81 cm
page 41
- 14
Pavillon central, 2014
(Biennale de Venise 2013, commissaire :
Massimiliano Gioni)
Huile et acrylique sur toile
58 x 61 cm
page 45
- 15
Pavillon autrichien, 2014
(Biennale de Venise 2013, Mathias
Poledna, *Imitation of Life*, 2013)
Huile et acrylique sur toile
58 x 61 cm
page 45
- 16
Pavillon français, 2014
(Biennale de Venise 2013, Ai Weiwei,
Romuald Karmakar, Santu Mofokeng
et Dayanita Singh : l'Allemagne expose
dans le pavillon français)
Huile et acrylique sur toile
58 x 61 cm
page 47
- 17
Pavillon britannique, 2014
(Biennale de Venise 2013, Jeremy Deller,
English Magic, 2013)
Huile et acrylique sur toile
58 x 61 cm
page 47
- 18
Pavillon portugais, 2014
(Biennale de Venise 2013, Joana
Vasconcelos, *Trafaria Praia*, 2013)
Huile et acrylique sur toile
58 x 61 cm
page 48

Dessins

- 21
Colline à Cassel, 2014
Pierre noire et estompe sur papier
31 x 41 cm
page 26
- 22
Tente colorée, 2014
Pierre noire et estompe sur papier
31 x 41 cm
page 32
- 23
New Age, 2014
Pierre noire et estompe sur papier
31 x 41 cm
page 32
- 24
Petite maison dans une prairie, 2014
Pierre noire et estompe sur papier
31 x 41 cm
page 32
- 25
Arbre qui cache une forêt, 2014
Pierre noire et estompe sur papier
31 x 41 cm
page 34
- 26
Pagode en sono, 2014
Marqueur sur papier
30 x 33 cm
page 36
- 27
Mur de téléés, 2014
Marqueur sur papier
30 x 36 cm
page 43
- 28
Galion dans une église, 2014
(Biennale de Lyon 2013, Tom Sachs,
Barbie Slave Ship, 2013)
Marqueur sur papier
30 x 36 cm
page 43
- 29
Gauche, droite, 2014
Marqueur sur papier
30 x 36 cm
page 43
- 30
Pavillon central, 2014
Marqueur sur papier
30 x 30 cm
page 44
- 31
Pavillon autrichien, 2014
Marqueur sur papier
30 x 33 cm
page 44
- 32
Pavillon français, 2014
Marqueur sur papier
30 x 30 cm
page 46
- 33
Pavillon britannique, 2014
Marqueur sur papier
30 x 33 cm
page 46
- 34
Pavillon russe, 2014
Marqueur sur papier
30 x 30 cm
page 48

Repères biographiques

François Boisrond est né le 24 mars 1959 à Boulogne-Billancourt ; il est le fils des cinéastes Michel Boisrond et Annette Wademant.

Le chemin qui le mène à la peinture débute à l'école communale où il suit des cours dans des ateliers de peinture du soir.

En 1973, François Boisrond passe une année dans une pension anglaise du nord de Londres. La solitude et le milieu austère dans lequel il se retrouve contribuent à développer son goût pour la lecture et à enrichir sa vie intérieure.

Après son baccalauréat, il s'inscrit à la faculté de médecine dans le but de devenir psychiatre. Peu motivé, il abandonne rapidement la médecine et rentre à l'école Penninghen afin de préparer les concours d'entrée aux écoles d'art. Il est reçu à l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris, en 1977.

Aux Arts décoratifs, il expérimente autant les techniques graphiques qu'audio-visuelles, comme la vidéo et le dessin d'animation. Il y rencontre Hervé Di Rosa qui lui présente Robert Combas et Louis Jammes. De multiples activités et des intérêts communs, pour l'Art brut et l'esthétique du « *bad* » d'une part, contre l'intellectualisme, le bon goût et la mode des graphismes trop soignés d'autre part, amènent chacun d'entre eux à produire des images issues de la culture des mass média, jetées avec spontanéité sur des supports variés.

En 1981, c'est en visitant un loft que vend Bernard Lamarche-Vadel que Michel Boisrond lui parle du travail de son fils. Par son intermédiaire, François Boisrond, accompagné de ses compères Robert Combas et Hervé Di Rosa, rencontre le critique d'art auquel tous trois montrent leurs travaux. Bernard Lamarche-Vadel organise à son domicile l'exposition très remarquée « Finir en beauté » à laquelle

ils participent, avec Rémi Blanchard, Jean-Michel Alberolla, Jean-François Maurige, Jean-Charles Blais et Catherine Viollet. C'est à cette occasion que François Boisrond fait la connaissance de Michel Enrici et d'Hervé Perdriolle. L'exposition est reprise au mois d'octobre à l'espace des Blancs-Manteaux, sous le titre « To end in a believe of glory ».

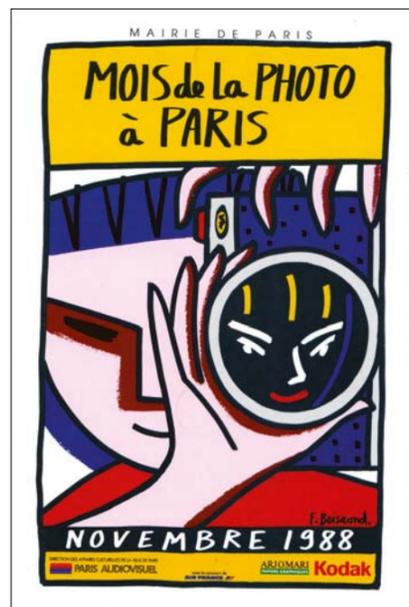
François Boisrond partage son premier atelier avec Hervé Di Rosa, rue Pierre-Sarrazin, à Paris dans le V^e arrondissement, dans les locaux de la société Flaze, dirigée par son frère Étienne Boisrond.

Il s'initie rapidement à la peinture grâce aux couleurs industrielles et par désir de travailler davantage les matières. Ses premiers travaux expérimentent le carton et le papier journal. Bien que la toile blanche demeure son support de prédilection, il peint à cette époque sur une grande diversité de supports, allant jusqu'à retenir des matières plastiques et synthétiques.

Fasciné par les univers de la bande dessinée, du cinéma et surtout de la télévision, il revendique une certaine simplicité iconographique. Il puise les sujets de sa peinture dans une mythologie personnelle où autoportraits, portraits de ses proches amis ou encore objets d'usage courant occupent une place privilégiée. Ses peintures présentent cette particularité de s'articuler en séquences, comparables à une série de photogrammes cinématographiques, associés les uns aux autres, sans toutefois qu'aucun sens ne préexiste, qu'aucune dimension narrative ne se vérifie.

C'est au cours de l'exposition présentée à la galerie Au fond de la cour, à Paris, organisée par Jean de Loisy, que François Boisrond croise pour la première fois Hector Obalk, en 1981.

Cette même année, à l'occasion de sa première exposition personnelle en Suisse, il rencontre Pierre Keller qui sera



à l'origine de plusieurs expositions et d'événements sur le sol helvétique et lui présentera de nombreux artistes, dont Jean Tinguely.

Sa première exposition personnelle à Paris a lieu chez Farideh Cadot en 1982.

Sur un projet initié par Hervé Perdrille, François Boisrond crée avec Hervé Di Rosa une affiche pour « L'Art en sous-sol », une exposition réalisée par la fondation Bélier et les magasins Félix-Potin, en partenariat avec Metrobus : « *Hormis les interventions sauvages des tagueurs dans le métro de New York, il n'y avait encore jamais eu à ma connaissance d'exposition d'artistes dans le métro. Ce serait la première exposition d'Art contemporain visible par plusieurs millions de personnes* » (Hervé Perdrille).

Trois œuvres différentes (conçues en tandem par Boisrond et Di Rosa, Blanchard et Combas, Rousse et Viollet) sont imprimées en 4 x 3 mètres et installées dans 250 stations de métro du 23 août au 4 septembre 1982. Un prix de la fondation Bélier sera attribué au tandem Boisrond et Di Rosa pour son affiche intitulée « À Paris... ».

François Boisrond n'a jamais caché son admiration pour les affichistes tels que Villemot ou Savignac. Dès lors, il crée de nombreuses affiches pour des événements culturels ou des campagnes publicitaires. Pour ne citer que quelques exemples, il réalise l'affiche de l'année 1986 pour le Willi's Bar de la rue des Petits-Champs à Paris. L'année suivante il crée l'affiche et

une série d'objets (T-shirts, badges, etc.) pour le festival de jazz de Montreux, et conçoit le menu et la vaisselle du Petit Café de la fondation Cartier. En 1988, il réalise l'affiche du mois de la photo (dont il est membre du jury), en 1992 les couvertures des plans de la RATP, déclinées en une vingtaine de dessins, le logo du Sidaction en 1993, ou encore, en 1998, l'affiche du festival de jazz « Banlieues bleues » qu'il concevra trois années de suite.

L'année 1982 est aussi celle des premières expositions à New York. Otto Hahn met sur pied la manifestation « Statement One » qui réunit une vingtaine d'artistes français dans différentes galeries de New York et à laquelle participent Robert Combas et Rémy Blanchard, ce qui permet à Hervé Di Rosa et à François Boisrond de se greffer au projet. Ils exposent ensemble à la galerie Holly Solomon, « Four Contemporary French Artists ».

Lors de ce premier séjour à New York, François Boisrond rencontre Keith Haring, Kenny Scharf, Futura 2000 et Rammellzee, dont les peintures, inspirées des graffitis urbains, sont présentées dans les galeries de l'East Village et de Soho. L'année 1983 est marquée par la première grande exposition muséale de la Figuration libre, « Blanchard, Boisrond, Combas, Di Rosa », présentée au Groninger Museum, à Groningen (Pays-Bas), une exposition itinérante en Grande-Bretagne, « New French Painting » (1983-1984) organisée par Jérôme Sans, et un deuxième voyage aux États-Unis. Une bourse attribuée par la Villa Médicis « Hors les Murs » permet à François Boisrond et à Hervé Di Rosa de séjourner six mois à New York, où ils partagent un atelier à PS1. La galerie Annina Nosei présente sa première exposition personnelle à New York.

François Boisrond retourne aux États-Unis l'année suivante à l'occasion de l'exposition « French Spirit Today » organisée par l'AFAA et dont Jean-Louis Froment est le commissaire. Elle est présentée à la Fischer Art Gallery de Los Angeles et au musée d'Art contemporain de La Jolla. Il y reste quelques temps pour mener à bien avec Hervé Di Rosa le projet d'une peinture murale monumentale.

De retour en France, François Boisrond retrouve Keith Haring lors de la manifestation « Art et Sport » organisée par l'association Provisoire sur une proposition d'Hervé Perdrille, dans le cadre des 24 Heures du Mans. « *Le projet consistait à demander*

à Keith Haring et à François Boisrond de concevoir en amont de la manifestation des visuels déclinés en affiches, T-shirts, autocollants et badges, puis à se livrer à une compétition amicale de 24 heures de dessins non-stop en public dans un stand mis à la disposition des artistes au cœur du village » (Hervé Perdrille).

À la fin de l'année, l'ARC organise au musée d'Art moderne de la Ville de Paris l'exposition « Figuration libre France/USA » (peintures collectives avec Hervé Di Rosa, Keith Haring et trois autres graffitistes sur les murs du musée et à la station de métro Javel).

En 1985, il se rend au Japon en compagnie d'Hervé Di Rosa pour réaliser des peintures présentées lors d'un défilé de mode pour la Sogetsu-Kai Kan Foundation à Tokyo. Sa première exposition personnelle dans une institution publique est présentée au CAPC de Bordeaux, dirigé par Jean-Louis Froment. Sa première collaboration avec l'atelier Franck Bordas donne lieu à l'exposition « Boisrond & Di Rosa ».

Publié à l'occasion des expositions « Paintings », à la Wolf Schulz Gallery à San Francisco, et « Peintures 86-87 », présentée à la galerie Beaubourg, *François Boisrond. Sérieux, décontracté* est le premier livre avec Hector Obalk.

En 1988, l'exposition « Paris si mon ami » à la galerie Beaubourg II, à Paris, marque un tournant important dans la peinture de François Boisrond : c'est sa première série sur Paris. C'est aussi la première fois qu'il réalise une suite de paysages urbains parisiens à partir de photographies qu'il a prises avec « *un appareil de base, argentique* ».

En 1989, les premières télévisions apparaissent dans ses tableaux pour son exposition à la galerie Cirque Divers, à Liège en Belgique. Franck Bordas lui imprime des gabarits de télévision, vides, prêts à l'emploi, qu'il n'a plus qu'à remplir. De la même façon, il lui imprime des intérieurs de voitures pour peindre le paysage vu à travers un pare-brise et des panneaux publicitaires Decaux que François Boisrond utilise pour sa série du même nom.

Il réalise une fresque sur le mur pignon d'un immeuble situé à l'angle de la rue de l'Aqueduc et de la rue La Fayette à Paris : « *une expérience physique sur un échafaudage à 20 mètres de haut !* »

« *C'est un monsieur jovial – sûrement pas parisien – portant costume-cravate,*

soulevant poliment son chapeau pour me saluer – décidément pas un Parigot – et découvrant ainsi surgissant de son crâne différents symboles de la capitale. À la place du cerveau, il y a la Seine, ses ponts, Notre-Dame, la place de la Concorde et l'Assemblée nationale, la tour Eiffel et la tour Montparnasse. Le tout sur l'équivalent de quatre étages, intitulée "Paris dans la tête", la fresque a été peinte en 1989 ».

(Harry Bellet, extrait du texte « Les embarras de Paris », publié dans la monographie *François Boisrond*, Arles, Actes Sud, 2012). Son style continue d'évoluer. Dans l'exposition « En transparence » présentée à la galerie Beaubourg en 1992, « *François Boisrond superpose de manière complexe deux images. L'une tirée des mythes populaires ou des jouets de sa collection, lui sert de symbole ; elle est généralement au premier plan. L'autre, tirée d'une image personnelle, plus intime, vient en écho de la première. L'une inspire l'autre* » (propos inspirés de l'ouvrage *Bête comme un vrai peintre*, Hector Obalk, Paris, La Différence, 1996).

Avec la collaboration de la mairie du XIII^e arrondissement et grâce à Daniel Mallerin des éditions Le Dernier Terrain Vague, il réalise en 1993 le projet « Paris ci, roulottes place d'Italie » : six roulottes de chantier

sont installées dans le square de la place d'Italie et aménagées en cabinets de dessin (publication de *François Boisrond : Paris ci* aux éditions Le Dernier Terrain Vague, 1993 ; introduction d'Otto Hahn, texte de Rosita Boisseau).

Naissance de sa fille Marion, le 18 février 1993.

Dès 1988, François Boisrond prend l'habitude, chaque année, de traverser la France en vélo. Grâce à Franck Bordas, il réalise en 1994 une série de lithographies, regroupées dans un livre coffret *Le Voyage à vélo* qui est présenté au Saga (Salon des arts graphiques actuels) l'année suivante.

En 1995, la fondation de France parraine des projets liant des artistes et des petites communes. Sur l'initiative de Jean-Marie Bénézet, il crée une cinquantaine de panneaux pour signaler les commerces et les institutions du village du Cailar, réalisation suivie de l'exposition « François Boisrond signale Le Cailar », salle Léon-Pasquier, organisée par Jean-Marie Bénézet.

Il participe en tant qu'acteur au court métrage de Sébastien Nahon, *Hollywood*. C'est à cette occasion qu'il rencontre Myriem Roussel qui interprète le rôle féminin.



Ferdinand Holder Musée de Genève, 2001 – Collection particulière

La fondation d'entreprise Coprim à Paris, dirigée par Nathalie Gaillard, présente sa première exposition rétrospective, « Petits riens et presque tout ».

En 1997, sur l'invitation de Pierre Keller, François Boisrond devient professeur à l'École cantonale d'art de Lausanne, l'ÉCAL, où il enseigne pendant quatre ans.

Il commence ses premières peintures sur le thème des expositions d'art contemporain. C'est par la visite de la Biennale de Lyon avec Hector Obalk que débute cette série. Ses peintures sont exposées en 2005 à la galerie IUFM Confluence(s) à Lyon (« De trois Biennales »), puis à Art Paris, sur le stand de la galerie Nathalie Gaillard. L'idée est la remise à jour d'un sujet, « Vues de musée », traité au XVIII^e siècle par les peintres Hubert Robert et Giovanni Paolo Panini, et par Léopold Boilly au XIX^e siècle. En 1998, François Boisrond passe un mois à Fukuoka au Japon. Il réalise sur place une peinture monumentale pour la Biennale de Fukuoka. La ville met à sa disposition un atelier. Cette totale immersion dans la vie japonaise reste pour lui un souvenir important.

Il effectue au cours de différents séjours à Opio une série de céramiques chez Hans Spinner, elles seront exposées au château Notre-Dame-des-Flours à Vence.

En 1999, François Boisrond opère un nouveau changement de style dans sa peinture, qui se manifeste par l'abandon du style signalétique et une recherche plus fine des couleurs. L'exposition « À partir d'aujourd'hui » présentée à la galerie Rachlin-Lemarié Beaubourg se veut assez « *naturaliste* », selon ses mots. Ce changement coïncide avec l'utilisation de la peinture à l'huile, celle d'un appareil photo numérique et le fait de peindre d'après son écran.

Cette même année, il est nommé professeur à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Cela le conduira à une réflexion sur sa pratique de la peinture mais aussi à produire de manière moins frénétique.

François Boisrond participe en 2000 à l'exposition « La Beauté en Avignon », organisée par Jean de Loisy, avec un projet qu'il réalise en collaboration avec sa femme Myriem Roussel. Elle aménage un jardin de mauvaises herbes dans une friche industrielle alors qu'il peint des fresques à la bombe.

En 2003, il fait un voyage en Inde avec ses étudiants, à Chennai, qui a pour thème

« Les studios de cinéma ». Il réalise un court métrage durant ce voyage. Un autre voyage, à Manille, est organisé en 2010 avec des étudiants. Rencontres avec l'école d'art de Manille et un groupe d'artistes autour de Manuel Ocampo. En 2006, à l'occasion de l'ouverture du Mudam à Luxembourg, Marie-Claude Beaud, qui a vu la série des Biennales, lui demande de réaliser une série de tableaux pour témoigner en peinture de l'exposition inaugurale du musée (« Eldorado »). Durant trois mois (avant et après l'ouverture), il fait du musée son atelier, travaille sur place, quotidiennement, et réalise une vingtaine de tableaux. En 2007, « Mudam ouvre-toi » présente les séries de dessins et peintures réalisées in situ. C'est pour lui une formidable expérience qu'il renouvelle à Berlin pour l'exposition « Peintures / Malerei » organisée au Martin-Gropius-Bau par Laurent Le Bon. Il reste à Berlin durant trois semaines et réalise quatre peintures sur les différentes étapes de l'exposition : *Commissariat*, *Transport*, *Accrochage*, *Vernissage*.

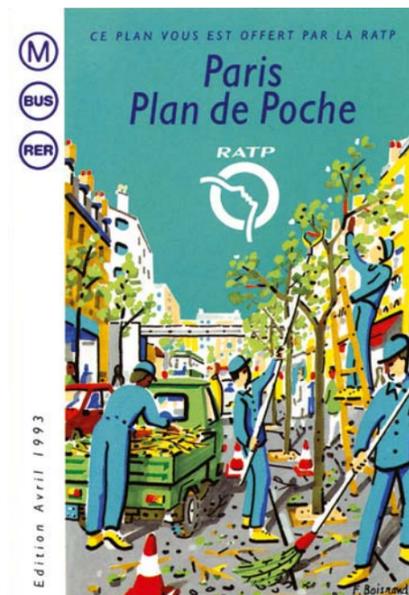
Il réitère une troisième fois en 2007 pour les trente ans du centre Georges-Pompidou où il crée six toiles sur le nouvel accrochage. Il installe un atelier avec une tente d'alpiniste dans une salle du musée. Son idée est de vivre sur place pendant le temps que prendra la réalisation des tableaux. Hélas, pour des raisons de sécurité, on ne le laissera jamais y dormir, « *Juste une petite sieste le mardi...* » Il commence la série « Passion », « *en n'ayant pas encore les moyens de mes ambitions !* » comme il le souligne aujourd'hui. En 2011, François Boisrond intègre le Nouvel atelier du Bateau-Lavoir. Première présentation de la série « Passion » en cours d'exécution durant la 10^e édition de « Nuit blanche ». Il peint une toile devant les visiteurs. Un bout à bout du film *Passion* de Jean-Luc Godard est projeté pendant la performance ; les autres toiles sont exposées à même le sol. La première grande rétrospective de son œuvre a lieu au musée de l'Abbaye Sainte-Croix des Sables-d'Olonne en 2012. L'exposition sera ensuite présentée à la

Seyne-sur-Mer, Villa Tamaris, puis à Saint-Gratien, espace Jacques Villeglé. Une importante monographie est publiée chez Actes Sud à cette occasion. La même année, François Boisrond expose pour la première fois à la galerie Louis Carré & Cie qui donne à voir sa série « Passion ». En 2014, il accroche sur les cimaises de la galerie l'exposition intitulée « *Deux Biennales, une Documenta* », série de peintures et de dessins sur la Documenta de Cassel 2012, la Biennale de Venise 2013 et la Biennale de Lyon 2013. Pour cette série, François Boisrond a travaillé à la fois sur le motif et à partir d'images numériques, saisies caméra au poing, au fil de prises de vues prolongées : par le détour du numérique, le motif est pixélisé, rappelant le divisionnisme ou le pointillisme, et la touche du peintre, ainsi renouvelée, renvoyée à un postimpressionnisme consacré où la peinture serait passée au crible de l'ère digitale.

Biographical Benchmarks

François Boisrond was born on March 24, 1959 in Boulogne-Billancourt. He is the son of the filmmakers Michel Boisrond and Annette Wademant. The path that led him to painting began at his local primary school, where he attended evening courses in the painting studios. In 1973, Boisrond spent a year in an English boarding school in north London. The solitude and the austere setting in which he found himself helped to develop his taste for reading and to enrich his inner life. After passing his baccalaureate, he enrolled in the School of Medicine with the goal of becoming a psychiatrist. Not highly motivated, he quickly gave up the study of medicine and went back to the Penninghen School in order to prepare for the art schools entrance examination. He was accepted at Paris's École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs in 1977. At Arts Décoratifs, he experimented as much with graphic techniques as with audiovisual ones, such as video and animation drawing. There, he met Hervé Di Rosa, who introduced him to Robert Combas and Louis Jammes. Many shared activities as well as interests in Outsider Art and in “bad” aesthetics, on the one hand, and against intellectualism, good taste, and the fashion for overly neat graphics, on the other, led each of them to produce images taken from mass-media culture that were cast spontaneously on various media. In 1981, while visiting a loft Bernard Lamarche-Vadel was selling, Michel Boisrond spoke to the former of his son's work. Through his father, François, accompanied by his comrades Combas and Di Rosa, met the art critic, to whom they showed their work. Lamarche-Vadel organized at his home the attention-getting “Finir en beauté” (To end with a flourish) show in which they participated along with Rémi Blanchard, Jean-Michel Alberolla,

Jean-François Maurige, Jean-Charles Blais, and Catherine Viollet. It was on this occasion that Boisrond made the acquaintance of Michel Enrici and Hervé Perdrille. The show was reprised in October at the Espaces des Blancs-Manteaux with the title “To End in a Believe of Glory.” Boisrond shared his first studio with Di Rosa on rue Pierre Sarrazin in Paris's 5th arrondissement. The studio was located on the premises of the Flaze company, run by his brother Étienne Boisrond. He learned quickly about painting thanks to the use of industrial paints and a desire to work more with materials. His first works experimented with cardboard and newsprint. Although the white canvas remains his preferred medium, he painted at that time on a great variety of media, going so far as to include plastic and other synthetic materials. Fascinated by the world of comic books, film, and especially television, he championed a sort of iconographic simplicity. He drew the subjects of his painting from a personal mythology in which self-portraits, portraits of his close friends, and also commonly used objects occupied privileged places. A distinctive characteristic of his paintings is that they are organized in sequences, comparable to a series of cinematographic photographs, each linked with the others without, however, there being any preexisting meaning and without any narrative dimension being clearly visible. It was during the show presented at the Au fond de la cour Gallery in Paris, which was organized by Jean de Loisy, that Boisrond crossed paths with Hector Obalk in 1981. That same year, on the occasion of his first one-man show in Switzerland, he met Pierre Keller, who would be the person behind several exhibitions and arts events on Swiss soil and who was to introduce him to numerous artists, including Jean Tinguely.



His first one-man show in Paris took place at Farideh Cadot's, in 1982. For a project initiated by Perdriolle, Boisrond created, along with Di Rosa, a poster for "Art en sous-sol" (Art in the basement), an exhibition produced by the Béliér Foundation and the Félix Potin stores, in partnership with Metrobus: "Apart from unauthorized interventions by taggers in the New York subway system, there had never been, to my knowledge, any shows of artists in a subway system. This would be the first contemporary-art exhibition several million people could see" (Perdriolle). Three different works (designed in tandem by Boisrond and Di Rosa, Blanchard and Combas, Rousse and Viollet) were printed in 4 x 3 meter dimensions and installed in 250 *métro* stations from August 23 to September 4, 1982. A prize from the Béliér Foundation was to be given to the Boisrond/Di Rosa tandem for its poster entitled "À Paris" Boisrond has never concealed his admiration for such poster designers as Bernard Villemot and Raymond Savignac. From this point on, he created numerous posters for cultural events and advertising campaigns. To mention only a few examples, he executed the 1986 poster for Willi's Bar on rue des Petits Champs in Paris. The following year, he created the poster and a series of objects (T-shirts, badges, etc.) for the Montreux Jazz Festival and designed the menu and crockery for the Cartier Foundation's Petit Café.

In 1988, he executed the poster for the Mois de la Photo (Photography Month), of which he was a member of the jury; in 1992, the covers for the Paris region's official *métro* maps, with twenty different drawings; the logo for the French anti-AIDS charity Sidaction in 1993; and, in 1998, the poster for the "Banlieues Blues" Jazz Festival, which he would design for three years in a row. 1982 was also the year for his first exhibitions in New York. Otto Hahn set up the "Statement One" arts event, which brought together around twenty French artists in a variety of New York galleries. Combas and Blanchard participated therein, which allowed Di Rosa and Boisrond to graft themselves onto the project. They exhibited together at the Holly Solomon Gallery, "Four Contemporary French Artists." During this first stay in New York, Boisrond met Keith Haring, Kenny Scharf, Futura 2000, and Rammellzee, whose paintings, inspired by urban graffiti, were being presented in East Village and Soho galleries. The year 1983 was marked by the first major museum exhibition of Free Figuration, "Blanchard, Boisrond, Combas, Di Rosa," which was presented at the Groninger Museum in Groningen (Netherlands); a touring exhibition in Great Britain, "New French Painting" (1983-1984) organized by Jérôme Sans; and a second trip to the United States. A grant from the Villa Medici's "Hors les Murs" program allowed Boisrond and Di Rosa to spend six months in New York, where they shared a studio at PS1. The Annina Nosei Gallery presented his first one-man show in New York. Boisrond returned to the United States the following year for the "French Spirit Today" exhibition, organized by the Association Française d'Action Artistique and curated by Jean-Louis Froment. That show was presented at the Fischer Art Gallery of Los Angeles and at the La Jolla Museum of Contemporary Art. He remained there for a while to complete with Di Rosa a monumental mural painting project. Upon his return to France, Boisrond met up again with Haring during the "Art et Sport" arts event organized by the Provisoire Association upon a suggestion from Perdriolle as part of the 24 Hours of Le Mans. "The project consisted in asking Haring and Boisrond to design, in advance of the event, some visuals to be printed

on posters, T-shirts, stickers, and badges, and then to engage in a friendly 24-hour competition of nonstop drawing in public at a stall made available to the artists in the center of the village" (Perdriolle). At the end of the year, the Animation, Recherche, Confrontation (ARC) department organized at the Museum of Modern Art of the City of Paris the "Free Figuration France/USA" exhibition (collective paintings with Di Rosa, Haring, and three other graffiti artists on the walls of the museum and at the Javel *métro* station). In 1985, Boisrond went to Japan, accompanied by Di Rosa, to execute paintings presented during a fashion show for the Sogetsu-Kai Kan Foundation in Tokyo. His first one-man show in a public institution was presented at the Centre d'Arts Plastiques Contemporains of Bordeaux, directed by Froment. His first collaboration with the Atelier Franck Bordas gave rise to the "Boisrond and Di Rosa" exhibition. Published on the occasion of the "Paintings" exhibition at the Wolf Schulz Gallery in San Francisco, and "Peintures 86-87," which was presented at the Beaubourg Gallery, *François Boisrond. Sérieux, décontracté* (François Boisrond: serious, relaxed) was the title of his first book with Obalk. In 1988, the "Paris si mon ami" exhibition at the Beaubourg II Gallery in Paris marked a major turning point in Boisrond's painting work. This was his first series on Paris. It was also the first time he executed a series of Parisian urban landscapes based on photographs he had taken with "a basic, traditional film camera." In 1989, the first television sets appeared in his pictures for his show at the Cirque Divers Gallery in Liège, Belgium. Bordas printed for him templates of empty television sets, ready for use, which he had only to fill in. He likewise printed for Boisrond car interiors to paint the landscape as seen through a windshield as well as Decaux company advertising signs he used for his series of the same name. He executed a fresco on the gabled wall of a building situated at the corner of rue de l'Aqueduc and rue La Fayette in Paris: "a quite physical experience on scaffolding 20 meters up!"

This is a jovial gentleman—certainly not Parisian—wearing a coat and tie, politely tipping his hat to greet me—obviously not some Parisian

guy—thereby exposing, as rising out of his skull, various symbols of the capital. In the place of his brain, there is the Seine River, its bridges, the Notre Dame Cathedral, the Place de la Concorde and the National Assembly, the Eiffel Tower and the Montparnasse Tower. All that, the equivalent of four-stories high and entitled Paris in One's Head, the fresco was painted in 1989 (Harry Bellet, excerpted from the text "Les embarras de Paris," published in the monograph *François Boisrond* [Arles: Actes Sud, 2012]).

His style has continued to evolve. In the "En Transparence" show presented at the Beaubourg Gallery in 1992,

François Boisrond superimposes two images in a complex way. One, drawn from popular mythologies or toys from his collection, serves him as a symbol; it is usually in the foreground. The other, drawn from a more private, personal set of images, comes in as an echo to the first. The one inspires the other (statements inspired by the work *Bête comme un vrai peintre* by Hector Obalk [Paris: La Différence, 1996]).

With the collaboration of the Mayor of Paris's 13th arrondissement and with the help of Daniel Mallerin from the Dernier Terrain Vague publishing company, Boisrond executed in 1993 the project entitled "Paris ci, roulottes place d'Italie": six trailers [*roulottes*] were parked in the square at Paris's Place d'Italie and fitted out as drawing offices (see the publication of *François Boisrond: Paris ci* [Éditions Le Dernier Terrain Vague, 1993]; introduction by Otto Hahn, text by Rosita Boisseau). Birth of his daughter Marion on February 18, 1993. As early as 1988, Boisrond got into the habit of crossing France each year on a bicycle. Thanks to Bordas, he executed a series of lithographs for a boxed set, *Voyage en vélo*, which was presented at SAGA (Salon des Arts Graphiques Actuels) in 1995. The Fondation de France sponsored some projects connecting artists and small towns. At the initiative of Jean-Marie Bénézet, Boisrond created about four-dozen signs for the shops and institutions of the village of Cailar, a production that was followed by the "François Boisrond signale Le Cailar" exhibition in the Léon Pasquier

hall, which was organized by Bénézet. In 1995, he participated as an actor in Sébastien Nahon's short-subject film *Hollywood*. It was on this occasion that he met Myriem Roussel, who played the female lead. The foundation of the Coprim company in Paris, run by Nathalie Gaillard, presented his first retrospective exhibition, "Petits rien et presque tout." In 1997, at the invitation of Pierre Keller, Boisrond became a professor at the École Cantonale d'Art of Lausanne (ECAL), where he taught for four years. He began his first paintings on the theme of contemporary-art exhibitions. It was through his visit to the Lyon Biennale with Obalk that this series began. His paintings were exhibited in 2005 at the UFM Confluence(s) Gallery in Lyon ("De trois Biennales") and then at Art Paris in the Nathalie Gaillard Gallery stall. The idea of this series was to update a subject, "Museum Views," that had been treated in the eighteenth century by the painters Hubert Robert and Giovanni Paolo Panini and by Léopold Boilly during the nineteenth century.

In 1998, Boisrond spent a month in Fukuoka, Japan. He executed on-site a monumental painting for the Fukuoka Biennale. The city made a studio available to him. This total immersion in Japanese life remains for him an outstanding memory. During his various stays in Opio, he completed a series of ceramics at Hans Spinner's. They would be exhibited at the Notre-Dame-des-Flours Chateau in Vence. In 1999, Boisrond implemented a new change in his painting style, which was manifested in his abandonment of a style based on signaling and in a more refined investigation of color. The "À partir d'aujourd'hui" (Starting today) exhibition, presented at the Rachlin-Lemarié Beaubourg Gallery, was meant to be rather "naturalistic," according to what he said. This change coincided with the use of oil paints, use of a digital camera, and painting from what he saw on his screen. That same year, he was named a professor at Paris's École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. This would lead him to reflect on his painting practice but also to begin producing work in a less frenetic way.



Nari Ward en montage, 2006 - Grand Duke Jean Museum of Modern Art (Mudam) Collection, Luxembourg

Boisrond participated during the year 2000 in the “La Beauté en Avignon” exhibition, organized by de Loisy, with a project he carried out in collaboration with his wife Myriem Roussel. She laid out a garden of weeds in an industrial wasteland while he spraypainted frescos on the walls. In 2003, he took a trip with his students to Chennai, India, organized around the theme “Film Studios.” He directed a short-subject film during this trip. Another trip, to Manila, was organized in 2010 with his students. There were meetings at the school of art of Manila and with a group of artists around Manuel Ocampo. In 2006, on the occasion of the opening of Grand Duke Jean Museum of Modern Art (Mudam), Marie Claude Beaud, who had seen his series of Biennales, asked him to execute a series of pictures to offer testimony in painting to the museum’s inaugural show (“Eldorado”). For three months (before and after the opening), he turned the museum into his studio, worked on-site daily, and executed around twenty pictures. In 2007, “Mudam ouvre-toi” (Open up, Mudam) presented these series of drawings and paintings executed *in situ*. This was for him a tremendous experience, which he repeated in Berlin for the

exhibition “Peintures/Malerei” organized at the Martin-Gropius Bau by Laurent Le Bon. He remained in Berlin for three weeks and executed four paintings on the different stages of the exhibition: *Commissariat* (Curatorship), *Transport* (Transportation), *Accrochage* (Hanging), *Vernissage* (Opening). He did this a third time in 2007 for the thirtieth anniversary of the Georges Pompidou Center, where he created six canvases on the new hanging of works. He set up a studio with a mountaineering tent in a room of the museum. His idea was to live on-site for the time it would take to execute the pictures. Alas, for security reasons, he was never allowed to sleep there, “Just a short siesta on Tuesday.” He began the “Passion” series, “while not yet having the means to achieve my ambitions,” as he emphasizes today. In 2011, Boisrond joined the new Bateau Lavoir studio. A first presentation of the “Passion” series, still under way, occurred during the tenth edition of the annual Nuit Blanche arts event. He painted a canvas while visitors looked on. A looped version of Jean-Luc Godard’s film *Passion* was projected during the performance while other canvases were exhibited lying on the ground.

The first major retrospective of his work took place at the Museum of l’Abbaye Sainte-Croix des Sables-d’Olonne in 2012. The exhibition was then presented at the Villa Tamaris in Seyne-sur-Mer and then at Saint-Gratien in the Espace Jacques Villeglé. A major monograph was published by Actes Sud on this occasion. That same year, Boisrond exhibited his work for the first time at the Louis Carré & Cie Gallery, which showed his “Passion” series. In 2014, he exhibits there “Two Biennales, One Documenta,” a series of paintings and drawings about Kassel’s 2012 Documenta, the Venice Biennale of 2013, and the 2013 Lyon Biennale. For this series, Boisrond worked both directly on the motif and on the basis of digital images captured via handheld camera during extended filming sessions: using digital technology, the motif is pixelated in a way that is reminiscent of Divisionism and Pointillism, and the painter’s brush strokes, thus given new life, refer us to a recognized form of Post-Impressionism wherein painting would have been adapted to the digital era.

English-language translation
by David Ames Curtis

Expositions personnelles

1981
Paris, galerie Au fond de la cour.
Lausanne, galerie Rivolta, « Peintures ».

1982
Paris, galerie Farideh Cadot.
Anvers, « 121 » Art Gallery.

1983
New York, Annina Nosei Gallery.
Amsterdam, Ricky Swart Gallery.

1984
Paris, galerie Farideh Cadot,
« New Paintings ».

1985
Naples, studio Trisorio, « François Boisrond ».
New York, Annina Nosei Gallery.
Bordeaux, CAPC, musée d’Art contemporain, « François Boisrond. Peintures récentes ».
Los Angeles, Davies Long Gallery.

1986
Paris, atelier Franck Bordas,
« Lithographies ».
Helsinki, galerie Kaj Forsblom,
« Peintures ».
Groningen (Pays-Bas), Groninger Museum.
Amsterdam, Ricky Swart Gallery.
Montréal, galerie Graff, « Œuvres récentes ».
Stockholm, galerie Engström.

1987
Jouy-en-Josas, fondation Cartier pour l’Art contemporain, « Camouflage ».
San Francisco, Wolf Schulz Gallery,
« Paintings ».
Lausanne, galerie Rivolta,
« Peintures – Dessins ».

Saint-Paul-de-Vence,
galerie Catherine Issert.
Paris, galerie Beaubourg,
« Peintures 86-87 ».

1988
Genève, galerie Pierre Huber,
« François Boisrond, peintures récentes ».
Barcelone, galerie Fernando Alcolea,
« François Boisrond et la Figuration libre »
(avec Rémi Blanchard, Robert Combas
et Hervé Di Rosa).
Paris, galerie Beaubourg II,
« Paris si mon ami ».

1989
Liège, Cirque Divers.
Mogadiscio (Somalie), Centre culturel
de Mogadiscio.
San Francisco, Wolf Schulz Gallery.

1990
Paris, galerie Beaubourg, « Pif et Paf. »
Tunis, Espace 87.
Anvers, « 121 » Art Gallery.
Paris, galerie Ariane Bomsel.
Helsinki, galerie Kaj Forsblom.

1991
Paris, galerie Ariane Bomsel,
« Estampes originales ».
Anvers, « 121 » Art Gallery,
« François Boisrond. Œuvres récentes ».
Verbier (Suisse), galerie du Rosalp,
« Estampes et originaux de François
Boisrond ».

1992
Paris, galerie Beaubourg,
« En transparence ».
Verbier (Suisse), galerie du Rosalp,
« Boisrond. Lithographies ».
Lisbonne, Galeria 1991.

1993

Gand (Belgique), fondation Veranneman.
Paris, mairie du XIII^e arrondissement,
« Paris ci, roulottes place d'Italie ».

1994

Paris, Forum des Halles,
« Paris-ci, Par-là ».
Paris, Fondation nationale des arts
graphiques, « Les Fines Bouteilles 94 ».

1995

Paris, Saga (Salon des arts graphiques
actuels), « Voyage en vélo ».
Bordeaux, CAPC, musée d'Art
contemporain, « Galerie pour la vie ».
Le Cailar (Gard), « François Boisrond
signale Le Cailar ».

1996

Paris, fondation Coprim, « Petits riens
et presque tout ».

1997

Paris, galerie Rachlin-Lemarié Beaubourg,
« Mes classiques ».

1998

Vence, galerie Beaubourg.

1999

Paris, galerie Rachlin-Lemarié Beaubourg,
« À partir d'aujourd'hui ».
Helsinki, galerie Kaj Forsblom.

2000

Figeac, galerie Le Rire Bleu.
Le Cailar, cercle d'Art contemporain.

2002

Carouge / Genève, galerie I.D,
« Paris-Genève ».

2005

Arcueil, espace Julio Gonzales,
« Portraits privés ».
Lyon, galerie IUFM Confluence(s),
« François Boisrond. De 3 Biennales ».
Paris, place Saint-Sulpice, « Petits riens
(au feutre) sur presque tout (en noir et
blanc) », dans le cadre de la manifestation
« Une nuit d'Art-ventures ».

2006

Montpellier, galerie Hambursin-Boisanté,
« Vues de ma femme, des vacances
et des fleurs ».
Saint-Saphorin (Suisse), espace
Art & Design.

2007

Carouge / Genève, galerie I.D.
Luxembourg, Mudam, « Mudam
ouvre-toi », dans le cadre de « Mudam
Guest House 07 ».

2008

Paris, galerie Nathalie Gaillard,
« T'es où ? Derrière toi ! »

2009

Issy-les-Moulineaux, Biennale.
Serris (Seine-et-Marne), espace La Vallée,
galerie d'Art contemporain, « François
Boisrond ».

2011

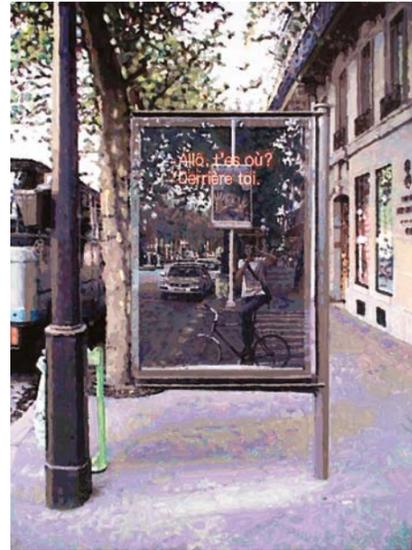
Paris, Nouvel atelier du Bateau-Lavoir,
10^e édition de "Nuit blanche", « François
Boisrond. Performance ».

2012

Les Sables-d'Olonne, musée de l'Abbaye
Sainte-Croix, « François Boisrond »
(rétrospective). L'exposition va ensuite
à La Seyne-sur-mer, Villa Tamaris
centre d'Art ; Saint-Gratien, espace
Jacques Villeglé.
Châtelleraut, école d'Arts plastiques,
centre d'Art contemporain – Ateliers
de l'imprimé, « François Boisrond.
Estampes de 1980-1990, un aperçu... ».
Paris, galerie Louis Carré & Cie,
« François Boisrond. Par Passion ».

2014

Paris, Grand Palais, Art Paris, stand
galerie AD, « François Boisrond »
(one-man-show).
Carouge / Genève, galerie I.D,
« La Petite Baigneuse I ».
Lille, Art to Be Gallery, « François
Boisrond. "Be from 80's to 2000" ».
Paris, galerie Louis Carré & Cie,
« François Boisrond. Deux Biennales,
une Documenta. Lyon-Venise-Cassel ».



*Orange Hausmann, 2008 – Collection
Jérôme Dauchez*

Expositions collectives

1981

Paris, galerie Trans/Form,
« Transitif intransigeant ».
Paris, « Finir en Beauté » (exposition
organisée par Bernard Lamarche-Vadel).
Paris, galerie Farideh Cadot,
« Un Regard autre ».
Paris, espace Blancs-Manteaux,
« To end in a believe of glory ».
Paris, musée d'Art moderne de la Ville
de Paris, ARC, « Ateliers 81/82 (1) ».

1982

Nice, galerie d'Art contemporain
des musées de Nice, « L'Air du temps –
Figuration libre en France ».
New York, Holly Solomon Gallery,
« Statement One – Four Contemporary
French Artists ».
Saint-Paul-de-Vence,
galerie Catherine Issert.
Toulon, musée de Toulon, « Sans titre :
quatre années d'acquisitions au musée
de Toulon ».
Saint-Paul-de-Vence, galerie
Catherine Issert.
Amsterdam, Ricky Swart Gallery,
« Figuration libre ».
Düsseldorf, galerie Eva Keppel.
Groningen (Pays-Bas), Groninger
Museum, « Kunst unserer Zeit : Kunst
unserer Zeit im Groninger Museum :
Neuerwerbungen 1978-1982 ».
Bologne, galerie Fernando Pellegrino ;
Bari (Italie), galerie Marilena Bonomo,
« Figuration libre ».

1983

Rennes, association "C'est rien de le dire",
« Douceur de l'Avant-Garde ».
Lyon, ELAC, « Figures imposées ».
Groningen (Pays-Bas), Groninger
museum, « Blanchard, Boisrond, Combas,
Di Rosa ».
New York, Monique Knowlton Gallery,
« Intoxication Show ».

Tours, Biennale de Tours.

Cologne, galerie Heinz Holtmann,
« Neue Malerei aus Frankreich / Figuration
libre ».
New York, Annina Nosei Gallery, « Group
Show ».

1983-1984

Francfort, Frankfurter Kunstverein,
« Images de la France ».
Londres, Riverside Studios & Gimpel
Fils Gallery, New French Painting ».
L'exposition va ensuite à Oxford,
Museum of Modern Art ; Southampton,
John Hansard Gallery, University of
Southampton ; Édimbourg, Fruit Market
Gallery.

1984

Montrouge, bibliothèque de Montrouge,
« Retour d'Afrique du Sud, 31 artistes
contemporains ».
Vienne, galerie Nächst St. Stephan ; galerie
Grita Insam, « Images de la France, Bilder
aus Frankreich ». L'exposition va ensuite
à Innsbruck, galerie Krinzinger, Forum für
aktuelle Kunst.
Los Angeles, Fisher Art Gallery, University
of Southern California, « French Spirit
Today I ».
La Jolla (Californie), Museum of
Contemporary Art, « French Spirit
Today II ».
Sydney, 5^{ème} Biennale de Sydney, « French
Spirit Today ».

1984-1985

Lausanne, musée cantonal des Beaux-
Arts, « Rite. Rock. Rêve / Jeune Peinture
française ». L'exposition va ensuite à
Heidelberg (Allemagne), Kunstverein ;
Aarau (Suisse), Kunsthau ; Oslo, fonda-
tion Sonja Henie & Niels Onstad ; Aalborg
(Danemark), Nordjyllands Kunstmuseum ;
Londres, Robert Fraser Gallery.

Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, ARC, « 5/5, Figuration libre France/USA ».

1985

Charleroi, palais des Beaux-Arts, « Autour de la BD ».

Paris, musée du Luxembourg, « Le Style et le Chaos ».

Montbéliard, CAC de Montbéliard, « L'Art évident ».

Los Angeles, Davies Long Gallery, « The Mutant International ».

Bordeaux, CAPC, musée d'Art contemporain, « Aimer les musées ».

Paris, musée-galerie de la Seita, « Autoportraits contemporains ».

Montrouge, Centre culturel et artistique, « Victor Hugo. Carte Blanche à 29 artistes ».

Paris, atelier Franck Bordas, « Boisrond & Di Rosa ».

1986

Sète, galerie JP Peschot, 1^{er} festival d'Art contemporain.

Annecey, Musée-château, « Énergies 80 ».

Pontevedra (Espagne), VII^e Bienal Internacional de Arte.

Calais, galerie de l'ancienne Poste, « L'Atelier Bordas à Calais ».

1987

Bordeaux, CAPC, musée d'Art contemporain, « Collection du CAPC ».

Coblence, Haus Metternich, « Kunst Heute in Frankreich ». L'exposition va ensuite à Düren, Leopold-Hoesch-Museum.

Dax, Centre culturel, « Dax, collection pour une région ».

Malmö (Suède), Institut français, « Lithographies Bordas ».

Mexico, musée Tamayo, « Presencia de Francia en el Museo Tamayo. Estructuras : Aspectos de la figuración francesa ».

Cologne, espace d'Art contemporain, « Le nouveau Pari(s) ».

1988

Nantes, galerie des Beaux-Arts, « François Boisrond et Buddy Di Rosa ».

Paris, galerie Documents, « Génération 80. Affiches d'artistes ».

Meymac, Abbaye Saint-André, centre d'Art contemporain, « Les Années 80 : à la surface de la peinture ».

Cologne, « Les Années 80 ».

Paris, musée national des Arts africains et océaniques, « Art pour l'Afrique ».

1989

Jouy-en-Josas, fondation Cartier, « Nos Années 80 ».

Cannes, palais des Festivals, « La Révolution bicentenaire ».

Rome, Palazzo della Civiltà e del Lavoro, « Artoon ».

Paris, galerie Ariane Bomsel, « Estampes originales ».

1990

Gand, fondation Veranneman, « Post-Graffiti + Figuration libre ».

Paris, galerie Beaubourg, « Keith Haring, Jean-Michel Basquiat, François Boisrond, Robert Combas, Hervé Di Rosa ».

Mourenx, FRAC Aquitaine, galerie d'Art contemporain.

Bordeaux, CAPC, musée d'Art contemporain, « Boisrond & Di Rosa, dessins récents ».

1991

Liège, Cirque Divers.

Santiago (Chili), musée de Santiago, « L'Estampe en France » (réalisation d'une édition originale avec l'Atelier 17 à Santiago).

Le Cailar, cercle d'Art contemporain, maison du Peuple, « La Course camarguaise ».

Paris, galerie Jean Attali, « Le Baiser ».

Dax, Centre culturel, « Les Années 80 : Figuration ».

Paris, galerie Jousse-Seguín, « Figuration 1980 ».

Venise, galerie Prova d'Artista, « Litho a Venezia ».

1992

Paris, Grande Halle de La Villette, « Variations Gitanes ».

Lyon, « Voyages à New-York en 4 nuits ».

Bruxelles, galerie Bastien, « Le Bonheur de peindre ».

Amsterdam, Reflex Modern Art Gallery, « Miniature Museum ».

Blaye, FRAC Aquitaine, chapelle du couvent des Minimes, « Les Années 80 ».

Paris, galerie de l'Hydre, « L'Immortalité ».

1993

Vence, galerie Beaubourg (inauguration). Hanoï (Vietnam), « Estampes contemporaines françaises ».

1994

Lisbonne, Galeria 1991, « Figuração Livre e Expressionismo nos Anos 80 ».

Bologne, Galleria Comunale d'Arte Moderna, « Art en France ».

Hanovre, Sprengel Museum, « Die Orte der Kunst ».

Sète, centre d'Art, « Les Déjeuners sur l'herbe ».

Vence, galerie Beaubourg, « Portraits de femmes ».

Paris, La Villette, « Des images pour la paix ».

Athènes, Institut français ; galerie Tounta, « L'Atelier Bordas ».

1995

Périgueux, Archives départementales de la Dordogne, « De chaque jour, répété et unique ».

Toulouse, fondation espace Écureuil, « Regard d'un collectionneur ».

Bordeaux, CAPC, musée d'Art contemporain, « 45° Nord & Longitude 0 ».

Paris, fondation Coprim, « Propos d'Artistes : L'éveil artistique et ses enjeux ».

Paris, galerie Beaubourg, « Pour la galerie ».

1996

Athènes, galerie Nées Morfes, « Collection Paquebot, Bordas ».

1997

Collioure, Château royal, « La Figuration libre à Collioure ».

1998

Fukuoka (Japon), Biennale.

2000

Avignon, « La Beauté en Avignon ».

Vence, galerie Beaubourg, « Les Loisirs de Fabrice Hyber ».

Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, « Ce sont les pommes qui ont changé ».

Paris, fondation d'entreprise Coffim, « Il était une fois... la Figuration libre ».

2002

Paris, « Ce sont les pommes qui ont changé II » (exposition organisée par Hector Obalk dans un espace, place des Vosges).

2005

Prague, Institut français, « Les Collections Franck Bordas, Paquebot ».

2006

Luxembourg, Mudam, « Eldorado » (exposition d'ouverture).

Berlin, Martin-Gropius-Bau, « Peintures / Malerei ».

2007

Paris, centre Georges-Pompidou, 6 peintures autour du nouvel accrochage pour les 30 ans du centre Georges-Pompidou.

2008

Thonon, chapelle de la Visitation, « C'était au début des années 80 ».

2009

Bagneux, maison des Arts, « L'Estampe au bout de l'aventure. Carte blanche à Jean Seisser ».

Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, « Dans l'œil du critique. Bernard Lamarche-Vadel et les artistes ».

2010

Bordeaux, CAPC, musée d'Art contemporain, « Retour vers le futur ».

Bruxelles, Mazel galerie, « 19 ».

2011

Paris, galerie Maeght, « Dessins !? Cosmogonies et Paysages ».

2013

Les Lucs-sur-Boulogne, Historial de la Vendée, « De Chaissac à Hyber, parcours d'un amateur vendéen ».

2014

Bruxelles, galerie J. Bastien Art, « Chaissac & Cie (Pierre Bayard, François Boisrond, Pierre Caille, Robert Combas, Hervé et Buddy Di Rosa) ».

Collections publiques

Fonds régional d'art contemporain Alsace.
Fonds national d'art contemporain.

Antibes, musée Picasso.
Bordeaux, CAPC, musée d'Art contemporain.
Nice, MAMAC, musée d'Art moderne et contemporain.
Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris.
Paris, musée national d'Art moderne / Centre Georges Pompidou.
Toulouse, Les Abattoirs.

Luxembourg, Mudam.

Bibliographie

Art Press, n° 58, Paris, avril 1982 (« 30 jeunes peintres français »).

« Blanchard, Boisrond, Combas, Di Rosa », Groningen, Martinipers, 1983 ; interviews des artistes par Catherine Brindel.

« Images de la France », Francfort, Frankfurter Kunstverein, 1983 ; texte de Catherine Strasser.

Cargo IV, revue lithographiée, « François Boisrond, Mabilbe & Matta », Paris, Atelier Franck Bordas, 1984.

« French Spirit Today », Paris, A.F.A.A., Fischer Art Gallery, 1984 ; textes de Jean-Louis Froment et Catherine Strasser.

« Rite. Rock. Rêve / Ritus. Rock. Traum. Jeune peinture française / Junge Malerei aus Frankreich », Lausanne, musée cantonal des Beaux-Arts, 1984.

« Figuration libre France/USA », Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, ARC, 1984 ; textes de Suzanne Pagé, Otto Hahn, Jeffrey Deitch et Hervé Perdriolle.

Perdriolle, Hervé
Figuration libre, Paris, éditions Axe-Sud, s.d. (1984-1985).

« François Boisrond. Peintures récentes », Bordeaux, CAPC, musée d'Art contemporain, 1985 ; texte de Catherine Strasser.

Obalk, Hector
François Boisrond. Sérieux, décontracté, Paris, éditions Marval / galerie Beaubourg / Wolf Schulz Gallery, 1987.

Cimaise, n° 197, Paris, nov.-déc. 1988 (« François Boisrond » par Isabelle Sobelman ; couverture de François Boisrond).

« Post-Graffiti + Figuration libre », Vandevoordeweg, fondation Veranneman, 1990.

François Boisrond : Paris ci, Paris, Le Dernier Terrain Vague, 1993 ; introduction de Otto Hahn, texte de Rosita Boisseau.

Obalk, Hector
Bête comme un vrai peintre, Paris, La Différence, 1996.

« François Boisrond. Petits riens et presque tout », Paris, fondation Coprim, 1996 ; préface de Marc-Édouard Nabe.

« La Figuration libre à Collioure », Collioure, Le CWM, 1997 ; texte de Démosthènes Davvetas.

L'eau, revue d'art n° 1-2-3, « I. Ce sont les pommes qui ont changé / II. Vers une théorie concrète de l'art », Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, septembre 2000 ; dir. Hector Obalk, postface de Didier Semin.

« Il était une fois... la Figuration libre », Paris, Adam Biro / fondation Coffim, 2001 ; texte de Philippe Piguet.

« François Boisrond. De 3 Biennales », Lyon, galerie IUFM Confluence(s), 2005 ; texte de Hector Obalk.

« Eldorado », Luxembourg, Mudam éditions, 2006.

Les cahiers de mudam n° 1, « François Boisrond, Mudam ouvre-toi », Luxembourg, Mudam éditions, 2007 ; texte de Björn Dahlström.

« T'es où ? Derrière toi ! », Paris, éditions Galerie Nathalie Gaillard, 2008 ; texte de Laurent Le Bon.

François Boisrond, Arles, Actes Sud, 2012 ; textes de Gaëlle Rageot-Deshayes, Carine Roma-Clément, Harry Bellet et Robert Bonaccorsi, entretien de Robert Bonaccorsi avec François Boisrond (monographie publiée à l'occasion de l'exposition rétrospective présentée aux Sables-d'Olonne, musée de l'Abbaye Sainte-Croix, à La Seyne-sur-mer, Villa Tamaris centre d'Art et à Saint-Gratien, espace Jacques Villeglé).

« François Boisrond. Par passion », Paris, Louis Carré & Cie, 2012 ; préface de Jacques Aumont, *Le dernier coup de pinceau*.

« François Boisrond. Deux Biennales, une Documenta. Lyon-Venise-Cassel », Paris, Louis Carré & Cie, 2014 ; préface de Didier Semin, *À rebours*.

Crédits photographiques :

Cécile Boisrond (photographie de couverture)

Adam Rzepka (photographies des œuvres)

Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais /

Georges Meguerditchian (page 4)

BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / Elke Walford (page 10)

The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais /
image of the MMA (page 12)

The National Gallery, Londres, Dist. RMN-Grand Palais /

National Gallery Photographic Department (page 22)

Droits réservés (pages 14, 20, 54, 55, 58, 59 et 62)

Coordination et suivi technique : Catherine Lhost

Maquette : Vincent Paturel

Photogravure : PPA-Mahé

Aucun élément de cette publication ne peut être reproduit, transcrit,
incorporé dans aucun système de stockage ou recherche informatique,
ni transmis sous quelque forme que ce soit, ni par aucun moyen électronique,
mécanique ou autre sans l'accord préalable écrit des détenteurs des copyrights.

Achevé d'imprimer le 14 novembre 2014

Par Imprimerie PPA-Mahé à Montreuil (Seine-Saint-Denis)

Dépôt légal : novembre 2014