

Cet ouvrage est publié à l’occasion de l’exposition François Boisrond
présentée à la galerie Louis Carré & Cie du 11 mai au 30 juin 2012

© Louis Carré & Cie, 2012
© ADAGP, 2012
ISBN 978-2-86574-069-7

© Jacques Aumont pour son texte

François Boisrond

Par Passion

Préface de Jacques Aumont

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

Le dernier coup de pinceau



Nouvel atelier du Bateau-Lavoir, rue Garreau à Paris, 2012

Au commencement il y eut un dos. Un dos de femme, entre une nuque, gracieuse, surmontée d'un large turban blanchâtre, et des fesses, se posant sur une draperie, blanche aussi. Un dos sinueux, souple, où l'os et la chair jouaient joyeusement. Le dos d'une femme qui venait de s'asseoir, ou allait s'asseoir, éternellement se tenait entre l'assis et le debout. Un dos charmant, bien dessiné, un dos de jeune femme, joli, rose, tendre – mais qui serait devenu un objet de regard, l'objet fascinant d'un regard obsessionnel.

Ou de deux, car il y a dans cette affaire deux histoires de regards obsédés et passionnés. Celui d'un cinéaste de cinquante ans, célèbre, un monstre sacré, mais qui avait semblé, durant dix longues années, perdu pour son art. Et trente ans plus tard, celui d'un peintre de cinquante ans, qui n'avait jamais abandonné son art, au contraire, mais jusqu'ici avait plutôt regardé le quotidien, la ville, les lieux de l'art qu'un corps de femme en train de faire cette chose simple, s'asseoir.

Passion est le grand film que Godard tourne à la fin de 1981, pour se remettre de l'échec de son projet américain. Ses innombrables allers et retours entre Rolle et la Californie lui ont au moins rapporté de rencontrer Hanna Schygulla ; comme celle-ci ne veut accepter de tourner avec lui qu'au vu d'un synopsis, il lui envoie quelques feuillets intitulés « *Passion : Work and Love* ». (Dans l'atelier de François Boisrond, je vois, en 2012, un autre synopsis, plus détaillé, largement illustré, donné, lui, à Myriem Roussel et portant le même titre). Le film est produit, laborieusement, se tourne d'abord dans la douleur et le conflit. Puis, en fin de tournage, c'est le moment de faire ces reconstitutions de tableaux célèbres qui sont le nerf figuratif du film, et sa métaphore. On est dans le studio A de Billancourt, un lieu luxueux, confortable – détruit depuis – où Godard se retrouve enfin comme un peintre dans l'atelier, libre d'expérimenter, de risquer des gestes inattendus. Travellings, mouvements de grue, plans séquences très longs, tous les témoignages décrivent, unanimes, le travail d'un artiste du cinéma qui n'a jamais été aussi près d'un peintre – un peintre sans mains peut-être (et encore, ce n'est pas sûr).

« Il faut parfois filmer l'émotion, faire un plan d'émotion pure. Il n'y a que la peinture ou la musique qui permettent cela », dit-il alors. La peinture de *Passion* est cela : cette forme qui permet l'émotion, parce que peindre, c'est payer de son corps, et c'est à chaque instant devoir in-former de la matière. Pour un cinéaste, c'est un modèle absolu, inatteignable, un horizon. Godard peintre ? En un sens, oui, lorsqu'il s'embarque sur la grue avec son opérateur pour filmer vingt ou trente prises de l'*Entrée des croisés à Constantinople*. Ou, plus crûment, lorsque voyant la trace d'un avion dans le ciel, il s'empare d'une petite caméra et filme, au jugé, à l'émotion, ce qui deviendra l'ouverture de son film.

Mais le dos ? Ce dos, on le sait par la petite histoire godardienne, est celui d’une des actrices de complément – une danseuse classique de dix-neuf ans – d’abord engagée pour figurer dans le tableau de Delacroix. Le lendemain de l’épuisant tournage à la grue, elle est convoquée pour remplacer au pied levé une des jeunes filles qui devaient tourner dans la reconstitution du *Bain turc*. « Il m’a placée sur un tabouret, nue, de dos, et m’a regardée », raconte Myriem Roussel au biographe de Godard. On connaît, par la presse du cœur cinéophile, la suite romanesque de cette rencontre, la construction de l’actrice par son mentor ou son Pygmalion, la relation quasi filiale, obscurément incestueuse ; la préparation d’un projet jamais achevé et intitulé *L’Homme de ma vie* ; l’aboutissement splendide d’une relation impossible avec le rôle de la Vierge dans *Je vous salue, Marie*. Mais cela est une autre histoire, qui ne regarde plus la peinture, ou plus aussi directement – car si Myriem Roussel joue la Vierge Marie dans le souvenir constant de gestes, d’expressions, de mises en scène picturaux, elle n’est plus le corps modèle qu’elle a été, dans une rencontre miraculeusement intense, en janvier 1982, au studio le plus cher d’Europe.

Qu’est-ce qu’un dos ? qu’est-ce qu’un dos de femme – et qu’est-ce qu’un dos *de peinture* ? La peinture – notre peinture classique, celle de la Renaissance qui s’est survécu jusqu’à Ingres et à Hippolyte Flandrin – a énormément regardé les femmes, nues et idéales. Idéales, même s’il s’agissait de peindre le corps réel et érotisé d’un modèle vivant, comme l’ont fait Vélasquez avec la *Vénus au miroir*, Boucher avec *Miss O’Murphy*, Ingres avec ses *Baigneuses*. Il y a toujours quelque chose d’hypocrite à peindre de dos une femme nue, comme si on voulait souligner qu’on ne regarde pas ses seins, pas son ventre, pas son sexe. Et comme, du coup, on n’a plus le visage non plus, il faut rendre ce dos expressif, lui donner une espèce de « visagéité ».

Je ne suis pas certain que Godard ait voulu cet usage hypocritement pudique du dos nu ; il n’hésite pas à regarder, ou à suggérer qu’on peut regarder, tous les replis les plus intimes d’un corps féminin (y compris celui de Myriem Roussel flottant jambes écartées dans un bassin). Mais en le reprenant trente ans après, François Boisrond, qui est peintre – et comment : un fou de peinture – et qui n’ignore pas l’histoire de son art, multiplie les études de ce moment particulier où une jeune femme au buste fin et souple de danseuse va pour s’asseoir. Moment délicat, en tous les sens, où la chair sous l’épiderme glisse fermement, où l’ossature s’exhibe à l’égal des muscles au travail, où tout frémit, où ce mouvement permanent des chairs et du squelette devient une espèce de personnage incongru. La peinture a fort à faire avec ces fractions de seconde où une femme nue, gracieuse et gracile, abaisse son dos pour s’asseoir – et c’est sur ces études multipliées que l’on comprend d’emblée en quoi consiste le propos de Boisrond, et son originalité.

Comment rendre le temps qui passe ? La peinture avait ses réponses anciennes : on pouvait le décomposer, comme dans *L’Embarquement pour Cythère* ; on pouvait le synthétiser, comme dans toutes les allégories religieuses ; on pouvait parfois feindre d’avoir réussi ce miracle : capter l’instant et l’arrêter (*Le Verrou* de Fragonard s’appelle aussi *L’Instant désiré*). On connaît le lieu commun de l’histoire de l’art : l’instantané photographique aurait tellement bien réalisé ce dernier programme qu’il l’aurait aboli dans la peinture, par inutilité. Peu importe que cela soit vrai, car avec le dos de Myriem Roussel

filmé en 1982, peint en 2012, on est forcément pris dans l’univers esthétique que délimitait une célèbre déclaration du *Petit Soldat* : « La photographie, c’est la vérité, le cinéma, c’est vingt-quatre fois la vérité par seconde. » Lorsque le modèle nu s’assoit, sur un coussin ou une serviette pliée, son dos au travail devient le personnage principal. Mais ce dos passe par d’innombrables états, et chaque seconde du film nous donne vingt-quatre dos différents, enchaînés en une seule grande courbe de mouvement.

Passer de la peinture au cinéma est une gageure, si tentante que d’innombrables cinéastes s’y sont risqués, avec des bonheurs divers. Godard a eu l’intelligence de comprendre que la citation brute, telle quelle, était rarement intéressante, et qu’il était bien plus fécond – même en s’inspirant de tableaux finis depuis longtemps et devenus célèbres – de se mettre dans la posture de celui qui fait le tableau, qui l’invente et le réalise. Le « tableau vivant » est un genre douteux, mais Godard le distord et le détourne, il reconstitue, il décompose et recompose, il ajoute ici, retranche là, décale et varie, bref se met dans la peau d’un peintre second qui doublerait le premier.

Passer du cinéma à la peinture est une gageure encore plus improbable. Si le cinéaste peut à la rigueur mimer quelque chose du geste du peintre, le peintre ne peut avoir affaire qu’au film terminé, ou alors à cet ensemble de mythes superficiels qu’on appelle « le cinéma ». François Boisrond a parfaitement reconnu ces apories, et sait qu’il n’y a pas de demi-mesure possible : pour faire, à partir d’un film, quelque chose qui soit vraiment de la peinture, il faut littéralement opérer une transmutation – et pour commencer, renoncer à traduire quoi que ce soit de la durée, laquelle appartient exclusivement au film. Chercher autre chose : le geste, la figure, la lumière, la chair, la chair surtout. Je reviens aux études de la jeune femme en train de s’asseoir : ce sont des prélèvements dans un mouvement simple, qui dure peu ; chacun de ces prélèvements fige un instant de ce geste banal qui consiste à poser les fesses sur un support en gardant le dos droit. Mais dans la brève durée de ce geste, tout bouge incessamment, cela change de forme sans arrêt ; les études de Boisrond sur le dos de cette femme, qui depuis est devenue la sienne, regardent avec passion le jeu du corps, ses reliefs, sa texture, sa couleur, et pour mieux le regarder, l’arrêtent.

L’expérience normale d’un film consiste à le voir projeté sur un écran blanc en étant assis dans le noir. Mais de cette expérience-là, que peut faire le peintre ? La transposer, en fixer le souvenir évanescant, peindre des souvenirs de spectateur de cinéma, comme le fit Monory – mais jamais accéder au film lui-même, aux gestes précis qu’il a fallu au cinéaste pour figurer par exemple un corps nu qui s’assied. Ce sont ces gestes que justement François Boisrond veut retrouver, et pour cela il a eu la simple et extraordinairement féconde intuition qu’il devait recourir à un intermédiaire (un « médium ») : la reproduction du film sur DVD. La reproduction numérique d’un film, avec tous ses inconvénients (la fameuse « froideur » souvent reprochée au numérique par les thuriféraires de la pellicule), offre l’énorme avantage d’être *traitable*. On peut arrêter sur n’importe laquelle des vingt-quatre images (devenues vingt-cinq) de n’importe quelle seconde ; on peut, sur l’écran d’un ordinateur devenu table d’expérimentation, analyser plastiquement cette image arrêtée, y découvrir le jeu des couleurs, des valeurs, défaire l’image automatiquement analogique, y définir des strates, des champs, des teintes, des saturations : bref, la ramener lentement vers un état visuel autre, qui en fasse un objet propice à l’action du peintre.

Il y a dans cette série de peintures, et plus clairement que tout dans les études du modèle au dos nu, une réflexion que son caractère apparemment bricolé n’empêche pas d’être profonde. La représentation occidentale n’a jamais eu d’autre véritable objet que le corps humain, c’est un théorème esthétique et presque métaphysique (un paysage, c’est la *phusis* contrainte à mimer un corps) ; quant au cinéma, s’il se prend au sérieux en tant qu’art visuel, il doit se reconnaître héritier de ces siècles d’expérimentation sur la représentation des gestes et la figuration des chairs, en peinture puis en photographie (voire en chronophotographie). Ce que fait Boisrond, c’est remonter, d’un film de cinéma, à cette stratigraphie culturelle : retrouver, sous le lisse apparent d’une simple image de film captant une ou deux secondes d’un modèle nu qui s’assied, la magie de toute décomposition de mouvement, et le mystère de la couleur photographique. Arrêtée, figée, décomposée en ses instants constitutifs, et aussi, analysée en ses composantes chromatiques et lumineuses, l’image est prête à redevenir peinture.

J’insiste : Godard est parti de « la peinture », en cherchant sérieusement à se reposer, avec ses moyens à lui (la grosse caméra, le grand studio, les forts éclairages électriques), des problèmes de figuration comparables à ceux des peintres qu’il cite. Rembrandt, Goya, Greco, qui sont des peintres de la touche, se donnaient pour horizon de transformer le visible en taches de couleur ; Godard reprend leurs œuvres, pour chercher ce que les moyens du cinéma peuvent en faire. Avec Myriem Roussel s’asseyant, il s’en prend au contraire à un peintre, Ingres, qui avait horreur de la touche visible et n’avait de cesse de l’effacer comme telle. Le travail porte alors sur le geste, sur la pose, sur le mouvement figé. L’admirable de la pensée de François Boisrond (une pensée « avec les mains », pour reprendre la belle formule de Denis de Rougemont), c’est d’avoir choisi précisément ce dos nu pour sa démonstration d’un retour de la peinture à la peinture. Partant d’Ingres, Godard ajoute le mouvement visible du modèle, que le peintre n’avait eu de cesse d’annuler à jamais dans ses *Baigneuses* figées pour l’éternité. Boisrond capte une image fixe du mouvement, restituant à Ingres ce que celui-ci avait cherché à dissimuler – qu’un corps de femme est bien un corps de femme, souple et qui bouge, un corps vivant et sexué, adorable et désirable. Au passage, il y ajoute cette autre évidence : une figure est une figure, et qui se construit et se fabrique (*figura*, on le sait de reste, vient de *tingo*, qui veut dire modeler).

Je résume : un film a pris pour sujet l’impossible reconstitution, sous forme de tableaux vivants, de toiles célèbres ; le cinéaste (lui-même dans sa jeunesse peintre peut-être doué) s’attache à comprendre de l’intérieur, par des gestes de cinéaste, ce que c’est que figurer un corps ; s’attaquant au plus dessinateur des peintres, ce film expose les « dessous » de sa peinture : sous le lisse, le léché, l’annulation corporelle du vernis, il y avait bien un corps. Un peintre arrive, comprend tout cela – mieux, le saisit – et décide de le montrer comme il peut, c’est-à-dire en peintre. Il s’attache lui aussi (pour d’autres raisons, quoique au fond les mêmes) à la figuration d’un dos de femme nu et en mouvement ; par ses moyens propres, il *reconstitue* quelque chose du geste du cinéaste restituant des gestes de peintre ; lui aussi analyse, cherche ce qu’il y a « dessous », le fait remonter à la surface, l’exhibe, en fait son glorieux objet de peinture. Ce n’est pas peu.

Subrepticement, je suis passé de la question du mouvement des corps à celle de leur substance : de la peinture comme arrêt du temps, comme instant « prégnant », à la peinture comme rendu matériel et figuratif de la chair. C’est que les études de Boisrond, et aussi, plus savamment, ses grandes toiles avec nu, sont rien moins qu’une réflexion en acte sur ces deux questions centrales, essentielles, intimes de la peinture représentative : celle de l’instant et celle de la chair.

Quel moment choisir pour représenter une scène ? L’« instant le plus favorable », répondait Lessing – c’est-à-dire celui qui véhicule le mieux, le plus clairement le sens de cette scène (dans la perspective d’un critique du XVIII^e, elle avait forcément un sens). Depuis longtemps, la photo, avec son instant décisif, puis le cinéma avec ses instants quelconques, ont déplacé cette question. Les moments qu’a choisis Boisrond pour ses trois grandes toiles intitulées *Baigneuse* sont de ces moments quelconques, qu’il a repris au film en le passant et en l’arrêtant. Moments quelconques, car ils ne signifient rien – mais, du fait même de leur reproduction en peinture, devenus au contraire moments privilégiés, expressifs.

Il y a fallu un peu d’invention, un peu de mise en scène supplémentaire. La grande toile où la jeune femme avance en regardant le bassin, tandis qu’un assistant la dépouille de son peignoir, est reprise d’un photogramme du film, mais augmenté, rectifié, amélioré : pour arriver au format quasi carré, il a fallu ajouter des pieds aux deux personnages ; surtout, si le peintre a gardé tous les éléments représentés dans le film, il les a parfois déplacés, dans l’espace ou dans le temps (le téléviseur ni la caméra n’étaient à cette place-là à ce moment-là) ; il va même jusqu’à exhausser, dans sa toile, des détails à peu près invisibles dans le film – le plus saisissant et le plus amusant étant bien sûr la tête de Godard et ses lunettes noires, qui apparaissent tout à gauche. Dans une autre des trois toiles, Boisrond a beaucoup amplifié le tissu recouvrant le siège où va s’asseoir la jeune femme – histoire probablement de se donner l’occasion de figurer un *drapé*.

Là aussi, me semble-t-il, et consciemment (quoique de manière très *tongue in cheek*) Boisrond se fait héritier de la grande peinture : la peinture d’histoire. Ayant décidé de plagier avec humour des plans d’un film qui plagiait la grande peinture, il va jusqu’au bout, et se met dans la peau d’un *metteur en scène de peinture*. Que la peinture ait aussi été du théâtre, cela a beaucoup été dit, surtout à propos de celle du XVIII^e (voir Michael Fried, ou plus simplement les *Salons* de Diderot) ; mais la mise en scène à laquelle se livre Boisrond n’est pas de cette trempe-là. C’est une mise en scène « irréaliste », qui se souvient qu’il y a un siècle on a inventé le collage, et qui n’hésite pas à tricher si c’est pour la bonne cause. Soit la toile, quasi carrée elle aussi, et intitulée sobrement *Gestes*. Rien du matériau figuratif qu’elle reprend n’est inventé : tout vient du film – mais dans un certain désordre et avec quelques modifications (à commencer par l’inversion gauche-droite). Une des jeunes femmes en peignoir blanc a dû être restituée (on n’en voyait qu’un bout), la femme qui monte à l’échelle est rapportée d’un autre moment, le décor des *Croisés* est mieux visible – et surtout, surtout, on a changé presque tous les gestes, les reprenant avec verve et une extraordinaire justesse intuitive au répertoire de gestes de l’art figuratif dans ses âges rhétoriques : l’index pointé du Jean-Baptiste de Léonard, les mains jointes d’une madone, la mimique du doute ou de la méditation du Laurent de Médicis de Michel-Ange, attribuée ici à Laszlo Szabo, ou la consigne universelle de

silence, l’index devant la bouche; dans tout cela, les deux seuls gestes exactement conservés du film – la jeune femme qui brosse sa chevelure, le producteur comptant sur ses doigts – prennent un relief proprement étonnant (dans l’atelier de Boisrond, un exemplaire, visiblement beaucoup consulté, du *Geste dans l’art* d’André Chastel).

Je n’insisterai pas longuement sur la re-mise en scène des *Croisés entrant dans Constantinople*. De ce long moment éminemment cinématographique du film, avec mouvements virevoltants de la caméra, montage complexe, répétitions et contradictions, un tableau ne pouvait donner qu’une synthèse. J’en relèverai seulement un trait, qui me semble parfaitement illustrer l’esprit de sérieux et de drôlerie à la fois de Boisrond : dans la reprise de ce plan, où Myriem Roussel apparaît depuis les cintres, comme servie sur un plateau, il reproduit évidemment, au premier plan, le dos dénudé – érotiquement dénudé, par un vêtement qui glisse –, mais ajoute, mine de rien, deux autres Myriem Roussel, chipées à d’autres instants de la même scène, et toutes deux s’enfuyant, torse nu, au fond du décor.

François Boisrond peint, obsessionnellement, un dos de femme (le dos de sa femme, mais préservé miraculeusement par le cinématographe, depuis une époque où elle ne l’était pas encore). Une telle obsession évoque quelques exemples historiques célèbres, de peintres « ivres de femmes et de peinture » (pour reprendre le titre du beau film d’Im Kwon-taek) – mais elle évoque plus que tout un exemple fictionnel, encore plus célèbre peut-être, celui de Frenhofer. Le contemporain du jeune Poussin qu’imagina Balzac était soucieux d’une chose, une seule : peindre le modèle – nécessairement, une femme, nécessairement, la femme aimée – de manière qu’elle ait l’air vivante et non l’air d’un cadavre (terrible menace de toute figuration de corps humain, devenu immobile pour toujours), ni l’air d’un papier « collé au fond de la toile ». Pour cela, on le sait, ce peintre génial quoique inexistant avait compris qu’il fallait être attentif à deux choses : l’air, et le sang. Il fallait de l’air autour de la figure (il fallait qu’on pensât pouvoir tourner autour) ; et il fallait qu’elle fût irriguée d’un fluide vital et de sa chaleur.

Cette question de l’air et du sang, question de la vie, ou, en termes plus concrets et picturaux, question de l’*incarnat*, a hanté la peinture occidentale, comme un accomplissement impossible auquel cependant on ne pourrait se soustraire. Et puis, elle a disparu, vers la fin du XIX^e ; disons que des peintres comme le premier Munch ou Seurat puis les Fauves l’ont littéralement abolie. L’un des plus grands bonheurs de la série que vient de réaliser François Boisrond est de revivifier l’incarnat. Certes, un incarnat très calculé, très sophistiqué, qui est passé par l’épreuve de la savante cuisine du peintre, issu de son laboratoire – mais qui donne une extraordinaire sensation de chair, de tissu vivant, de fluide essentiel. Non pas du sang, d’ailleurs, nous ne sommes plus capables, je crois, de fantasmer qu’une image ressemble à un être vivant de cette manière littérale. Le fluide qui irrigue les nus de Boisrond est bien de la peinture, c’est bien de l’incarnat ; la preuve, c’est que si l’on s’approche de la toile, pour y vérifier une fois de plus que ce qui est déposé sur la toile blanche est bien du pigment, on y verra des effets de fluide écoulé et coagulé, de petites flaques ayant tout perdu de leur pouvoir figuratif – tout sauf l’essentiel : leur matière, et leur couleur.

François Boisrond est un expérimentateur (ludique), et pour réaliser cette série de toiles, qui transposent des images de film préalablement traitées sur ordinateur, il s’est doté d’un outil formidable. Se souvenant des spéculations sur la couleur – mais fondées en pratique – du XIX^e siècle, de Goethe à Charles Blanc, il a imaginé de se doter d’une sphère des couleurs matérielle. Pour cela, il a pratiqué des coupes dans cette fameuse sphère, obtenant à chaque fois un cercle des couleurs de valeur (ou clarté) homogène ; puis, il a fabriqué, méticuleusement, les mélanges correspondants, de couleurs pures, de blanc et de noir, pour obtenir une vingtaine d’assortiments de couleurs de valeur identique (c’est-à-dire équivalant au même niveau de gris). En somme, il s’est muni d’une vingtaine de palettes différentes, toutes prêtes, et qu’il utilise en succession, peignant ses toiles par passages de densités croissantes, du plus clair (y compris, dans les monochromes, la clarté absolue de la « réserve », sans pigment) au plus foncé.

Cette technique peut sembler arbitraire, un pur jeu de peintre décidé à éprouver quelque chose comme sa virtuosité. Ou bien, on peut croire qu’elle vient par trop directement de l’état d’image dont part Boisrond, ces photogrammes de films retouchés et analysés par Photoshop, qui livrent en effet à la demande autant de « coupes » de l’image par valeurs homogènes qu’on le désire. Il me semble au contraire que c’est là, très exactement, la manière dont un peintre du début du XXI^e siècle, qui connaît l’histoire (et la littérature) de son art, peut intelligemment transposer un très ancien souci : celui de la couche, celui des « dessous » de la peinture. Frenhofer, qui fut imaginé par un contemporain d’Ingres et de Delacroix, ne s’exclamait-il pas : « Ah ! Pour arriver à ce résultat glorieux, j’ai étudié à fond les grands maîtres du coloris, j’ai analysé et soulevé couche par couche les tableaux de Titien, ce roi de la lumière... » Que fait d’autre ce peintre qui, partant d’un film essentiellement consacré aux aventures de la lumière, en analyse et en « soulève couche par couche » les images – peut-être moins pour comprendre les lois du « coloris » (un terme un peu désuet qu’il faudrait remplacer) que celles de l’éclairage, de l’illumination des corps.

Tel est en effet le dernier point qu’il faut encore souligner : en transmutant les « tableaux vivants » – si mal nommés – du cinéma, le peintre leur a rendu la vie, en faisant tout simplement des tableaux ; mais ce faisant, il a gardé, de leur passage par le cinéma, un élément incongru, qui les avait totalement changés : la lumière. Le metteur en scène de *Passion*, Jerzy, passe son temps, on le sait, à dire que « ça ne va pas : la lumière ne va pas ». Il veut (entreprise étrange si on y songe) reproduire des toiles célèbres, mais il est particulièrement obsédé par le rendu de leur mise en scène, et entre autres de leur lumière. Godard, qui montre les vains efforts de ce metteur en scène, filme frontalement les énormes projecteurs du studio, qui permettent de produire des quantités de lumière – mais apparemment pas de la moduler, de la nuancer, de la faire vivre. En repassant à la peinture, on aurait pu penser que ces monstres électriques, dispensateurs de la lumière la plus artificielle, la moins vibrante qui soit, auraient été ignorés. Mais non : c’est tout le contraire. La lumière électrique est un défi au peintre : il fallait donc qu’elle fût figurée. Blanche, aveuglante, sans aura, mais avec de pénibles pointes de diffusion, qui peuvent aller jusqu’à manger un bout de visage, bref : électrique.

L’entreprise, on le voit, est faussement simple. Il s’agit bien de retourner à la peinture ce qui, en un sens, lui avait été dérobé (à moins qu’il ne s’agisse de célébrer un



© RMN-GP (Musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda

Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867)
La Petite Baigneuse – Intérieur de harem
 Paris, musée du Louvre

hommage – assez pervers – qui lui avait été rendu). Mais cela ne se fait qu’au prix d’une démarche paradoxale, qui d’un côté analyse, desquame, soulève les dessous, feuillette l’image, décompose et recompose, et d’autre part veut tout garder, jusqu’au plus cinématographique (la mise en scène, les aventures d’une lumière de studio). Les apparences sont trompeuses : on voit un corps de femme, sculpté à ravir et incessamment décliné dans ses poses les plus charmantes – mais il est le prétexte d’une réflexion, drôle et savante à la fois, sur la peinture, sa possibilité actuelle, sa place de pratique manuelle dans un monde de machines (au passage, on aura réglé leur compte à quelques vieilles tentatives pour figurer la lumière électrique, telle celle des Futuristes).

L’exposition de François Boisrond est ponctuée par la *Baigneuse* de 1828, cette petite toile peinte par un autre obsessionnel, vingt ans après la première version et plus de trente ans avant sa reprise dans *Le Bain turc*. Ces quatre versions d’un même dos, peintes en cinquante ans, sont extraordinairement identiques. Leur décor en revanche, c’est-à-dire leur mise en scène, varie énormément de l’une à l’autre : accessoires minimaux et conventionnels de *La Baigneuse Valpinçon*, plein air luxuriant mais glauque de la version de la collection Phillips (1826), foisonnement de corps plantureux du *Bain turc* (1862). Godard, et Boisrond à sa suite, ont privilégié celle qui mettait le dos nu dans une espèce de *studio*, à l’espace incertain, à la lumière pauvre, et où d’autres actions se déroulent, pittoresques et énigmatiques. La femme assise y figure au premier plan, comme une citation, comme un collage, imposant sa forme massive et ses erreurs anatomiques, écrasant les fesses sous des lombaires improbablement allongées. Au fond, tout le travail de Boisrond aura été de faire que cette femme puisse redevenir un corps pesant et léger, qu’elle puisse s’asseoir et se lever, et nous permette de vérifier que, oui, elle a des fesses, un vrai dos de vraie femme, autre chose que des lignes. Une dernière fois Frenhofer : « Je n’ai pas marqué sèchement les bords extérieurs de la figure, car le corps humain ne finit pas par des lignes. » Les figures humaines, dans la série *Passion* de Boisrond, ne sont pas dessinées : elles sont l’effet de coups de pinceau, mesurés, maîtrisés jusqu’au dernier – ce « dernier coup de pinceau » qui dans le mythe de l’artiste classique est le plus essentiel parce qu’il signe la maîtrise.

François Boisrond prétend avoir commencé à peindre à vingt ans à peu près sans règles, à coup sûr sans maître. Ce n’était pas forcément la pire façon de s’y prendre, et sa période « Figuration libre », revisitée aujourd’hui à l’occasion de la grande rétrospective du musée des Sables-d’Olonne, reste un moment particulièrement joyeux (pour reprendre un cliché exact à son propos). De la joie, ou disons plus modestement, du plaisir de peindre, il en reste à l’évidence, dans cette série qui exalte la beauté d’une femme, c’est-à-dire la beauté tout court (Platon déjà n’avait rien d’autre à dire de la beauté que : « C’est ce qui frappe chez une belle femme »).

Après ses premières peintures proches de la caricature (on l’a souvent rapproché de Keith Haring), Boisrond est devenu le peintre de l’accidentel urbain (les panneaux Decaux, les stations de métro...), puis un amateur de mise en abyme, avec ces toiles étonnantes où il se peint peignant des expositions. Mais ce qui est plus probant et plus essentiel dans tout cela, c’est que, depuis dix ans au moins, il a décidé que sa technique de peintre inclurait un passage par l’image automate – photo, cinéma ou vidéo. Le

numérique, qui a pu fugitivement représenter une menace pour le cinéma, a été pour lui une espèce de libération, lui permettant de retrouver, de manière au fond assez directe, des problèmes de métier tels qu’ils se posaient bien avant l’impressionnisme. La série qu’il présente aujourd’hui (et peint depuis de longs mois) est un aboutissement logique : la science au service de la passion – et la passion comme prétexte à rendre à la peinture toute la virtuosité d’un *faire* savant. *Passion*, justement, est le film où Godard disait pour la première fois qu’il faut aimer travailler, et travailler à aimer. Boisrond l’a merveilleusement entendu : avec *Passion*, avec passion.

Jacques Aumont
Mars 2012

Jacques Aumont a enseigné l'esthétique et l'analyse de l'image à l'Université. Il est maintenant professeur à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris.

The Last Brush Stroke

In the beginning, there was a back. A woman’s back, running between a graceful nape of the neck topped by a large off-white turban and the buttocks resting on a piece of drapery, also white. It was a sinuous, supple back, where bone and flesh fit joyously together. This was the back of a woman who had just sat down, or was going to sit down, eternally holding herself between a seated and standing position. Hers was a charming back, well outlined, a back of a pretty, pink, and tender young woman—but one that would have become an object of someone’s gaze, the fascinating object of an obsessive gaze.

Or, rather, of two gazes, for there is, in this affair, two stories of obsessed and passionately enthusiastic gazes. There is that of a famous fifty-year-old film maker, a legend in his own right, though someone who, for ten long years, had seemed to have lost hope for his art. And thirty years later, there is the gaze of a fifty-year-old painter who had never given up on his art—quite the contrary—but who had, until now, gazed rather at everyday things, the city, and arts places, than at a woman’s body in the process of performing the simple act of sitting down.

Passion is the great film Jean-Luc Godard shot in late 1981 to recover from the setback of his American movie project. His countless shuttlings back and forth between Rolle and California had at least brought him a meeting with Hanna Schygulla; as the latter would not agree to work with him until she had seen a synopsis, Godard sent her a few pages entitled *Passion: Work and Love*. (In François Boisrond’s studio, I see, in 2012, another, more detailed and broadly illustrated synopsis, this one given to Myriem Roussel, which bears the same title.) The film was produced, laboriously, and was shot, at first, amid pain and conflict. Then, at the end of the filming came the moment when it was time to create those reconstructions of famous pictures that were the film’s figurative nerve center and its main metaphor. It was in Studio A at Billancourt Studios, a luxurious, comfortable place—since torn down—where Godard finally rediscovered himself like a painter in his studio, free to experiment, to risk making unexpected gestures. Tracking shots, overhead shots, very long sequence shots—all these bits of testimony unanimously go to describe the work of a cinematic artist who never was so close to a painter, though perhaps a painter without hands (and even that is not certain).

“Sometimes one must film emotion, do a shot of pure emotion. Only painting or music allows that,” he said at the time. The painting of *Passion* is that: it is the form that allows emotion to come through, because painting is paying with one’s body, and

it is at each moment having to in-form matter. For a filmmaker, this is an absolute, unattainable model, a horizon. Godard, a painter? In a sense, yes, when he gets up on the crane with his cameraman to film twenty or thirty takes of the *Entry of the Crusaders in Constantinople*. Or, more forthrightly, when, seeing the trail of a plane in the sky, he grabs a small camera and films by guesswork, with emotion, what will become the opening of his film.

But the back? This back, which is known on account of a little Godardian footnote, is that of one of the extras—a nineteen-year-old classical dancer—who was initially hired to figure in the Eugène Delacroix picture. The day following that exhausting crane shot, she was called to stand in for one of the girls who was to be filmed in the reconstruction of *The Turkish Bath*. “He set me on a stool, nude, my back turned toward him, and he gazed at me,” Roussel told Godard’s biographer. One knows, through film-buff gossip magazines, the romantic sequel to this encounter, the construction of the actress by her mentor or her Pygmalion, and the vaguely incestuous, almost father-daughter relationship that ensued; the preparation of a never-completed project entitled *L’Homme de ma vie*; and the splendid culmination of an impossible relationship with her role as the Virgin Mary in *Je vous salue, Marie* (*Hail Mary* in English). But that is another story, one that no longer concerns painting, or no longer concerns it so directly—for, while Roussel played the Virgin Mary in the constant recalling of gestures, expressions, and pictorial stagings, she was no longer the model body she was in the miraculously intense meeting that took place in January 1982 in Europe’s most expensive studio.

What is a back? What is a woman’s back—and what is a back *in painting*? Painting—our classical painting, that of the Renaissance, which survived until the time of Jean Auguste Dominique Ingres and Hippolyte Flandrin—has gazed a tremendous amount of time at women, both nude and ideal. Ideal ones, even when it was a matter of painting the real and eroticized body of a living model, as Diego Velázquez had done with his *Venus at Her Mirror*, François Boucher with his *Louise O’Murphy*, and Ingres with his *Bathers*. There is always something hypocritical in painting a nude woman from the back, as if one wanted to emphasize that one is not looking at her breasts, her belly, her genitals. And since, as a result, one no longer has the face, either, this back must be made to be expressive; it must be given a kind of “faciality.”

I am not certain that Godard would have wanted such a hypocritically modest use of the nude back. He does not hesitate to look at, or to suggest that one can look at, all the most intimate folds of a female body (including Roussel’s spread legs, floating in a pool). But in taking it up again thirty years later, Boisrond, who is a painter—and how! a fanatic painter—and who is not ignorant of the history of his art, has made multiple studies of this particular moment when a young woman with the small and supple chest of a dancer goes to sit down. This is a delicate moment in all senses of the word, when the flesh under the skin glides firmly, when the bone structure shows itself to be the equal of the muscles at work, when everything quivers, when the permanent movement of flesh and bones becomes a kind of incongruous character in its own right. Painting finds it has its hands full with these fractions of a second when

a slender and graceful nude woman lowers her back to sit down—and it is around these numerous studies that one understands straight off in what Boisrond’s intention and his originality consist.

How is one to render the passage of time? Painting had its age-old answers: one could break it up, as in *The Embarkation for Cythera*; one could create a synthesis thereof, as in all religious allegories; and one could sometimes claim to have succeeded in the miracle of capturing the instant and stopping it (Jean-Honoré Fragonard’s *The Bolt* is also called *L’instant désiré*). One knows the commonplace saying of art history: the photographic snapshot [*l’instantané photographique*] is said to have carried out that program so well that the snapshot would have abolished it in painting, rendering it useless. It matters little whether that is true, for, with Roussel’s back filmed in 1982 and painted in 2012, one is inevitably caught within the aesthetic universe delimited in *Le Petit Soldat* (*The Little Soldier* in English): “Photography is truth, and cinema is truth twenty-four times per second.” When the nude model sits down, on a cushion or a folded towel, her back at work becomes the main character. But this back goes through innumerable states, and each second of film gives us twenty-four different backs linked together in a single great curvilinear movement.

To go from painting to cinema is a wager that is so tempting that countless filmmakers have undertaken the risk, doing so with varying degrees of good fortune. Godard had the intelligence to understand that raw citation, as such, was rarely of interest and that it was much more fecund—even when taking one’s inspiration from pictures completed a long time ago that have since become famous—to adopt the posture of he who is making the picture, who is inventing it and executing it. The *tableau vivant* is a questionable genre, but Godard twists it around and detournes it; he reconstructs it, breaks it down, and puts it back together; he adds here, subtracts there, shifts things around and varies them; in short, he puts himself in the skin of a second painter who would be standing in for the first.

To go from cinema to painting is a still more improbable wager. While the filmmaker can, in a pinch, imitate something of the painter’s gesture, the painter can deal only with the finished film or else with the set of superficial myths one calls “cinema.” Boisrond has most certainly recognized these aporias and knows that no half-measures are possible: in order to, on the basis of a film, do something that would truly be painting, one must literally perform a transmutation—and, to begin with, renounce expressing anything of its duration, which belongs exclusively to film. One must search for something else: a gesture, a figure, some light, the flesh, especially the flesh. I come back to the studies of the young woman in the process of sitting down: these are samplings of a simple movement that does not last a long time; each of these samplings freezes an instant of this commonplace gesture that consists in setting one’s buttocks on a support of some sort while keeping one’s back straight. But in the brief duration of this gesture, everything moves very quickly and changes form nonstop; Boisrond’s studies about the back of this woman who has since become his wife gaze passionately at the play of her body, its contours, its texture, its color, and, the better to gaze at it, halts it.

The normal experience of a film consists in seeing it projected on a white screen while seated in the dark. So, what can the painter make of that experience? He can transpose it while freezing the fleeting memory thereof, paint some of the filmgoer's memories, as Jacques Monory has done—but he can never reach the film itself, those precise gestures the filmmaker needed to give figurative representation, for example, to a nude body that is sitting down. These are precisely the gestures Boisrond wants to rediscover, and for that he had the simple and extraordinarily fecund intuition that he ought to have recourse to an intermediary (a “medium”): the reproduction of the film on a DVD. The digital reproduction of a film, with all its drawbacks (the much-talked-about “coldness” for which digital technology is often reproached by film enthusiasts), offers the enormous advantage of being *treatable*. One can pause over any of the twenty-four images (which have become 25) of any second; one can, on the screen of a computer that has become a lab table, analyze, from a visual-arts perspective, this paused image, discovering therein the play of colors, values, tints, and levels of saturation: in short, one can draw it slowly toward another visual state that would make it into an object conducive to being acted on by the painter.

There is in this series of paintings, and most clearly in the studies of the model with the nude back, the thought that its apparently cobbled together character does not prevent it from being profound. Western representation has never had any genuine object other than the human body; this is an aesthetic and almost metaphysical theorem (a landscape is *phusis* forced to imitate a body). As for film, if it takes itself seriously as visual art, it has to recognize itself as the heir to those centuries of experimentation on the representation of gestures and the figuration of flesh in painting and then in photography (and even in chronophotography). What Boisrond is doing is going back from a cinematic film to this cultural stratigraphy: he is rediscovering, beneath the apparent smoothness of a simple film image that captures one or two seconds of a nude model who is sitting down, the magic involved in any breaking up of movement and the mystery of color photography. Paused, frozen, broken up into its constituent instants, and also analyzed into its chromatic and luminous components, the image is ready to become painting again.

Allow me to insist on this point: Godard started out from “painting,” seriously seeking to re-pose for himself, with his own means (the large camera, the major studio, the intense electric lighting), some problems of figurative representation that are comparable to those faced by the painters he is holding up as examples. Rembrandt, Goya, and El Greco, who are brush-stroke painters, aimed at transforming the visible world into patches of color. Godard takes up these works again in order to look for what one can make of them with the means available to cinema. With Roussel sitting down, he is, on the contrary, going after a painter, Ingres, who loathed visible brush strokes and constantly sought to erase them as such. The work thus bears on the gesture, on the pose, on the frozen movement. What may be admired in Boisrond's thinking (which is a thinking “with his hands,” to borrow the lovely expression of Denis de Rougemont), is to have chosen precisely this nude back for his demonstration of a return of painting to painting. Starting off from Ingres, Godard adds the visible movement of the model, which the painter had constantly sought to cancel out forever

in his *Bathers* who are frozen for eternity. Boisrond captures a fixed image of movement, restoring to Ingres what the latter had sought to conceal—that a woman's body is really a woman's body, supple and shifting, a living and sexual one, adorable and desirable. Along the way, he adds thereto another obvious fact: a figure is a figure, and it is constructed and fabricated (*figura*, as one knows well enough, comes from *finco*, which means to model).

Let me summarize: a film took as its subject the impossible reconstitution, in the form of *tableaux vivants*, of famous canvases. The filmmaker (himself in his youth a perhaps gifted painter) endeavors to understand from within, through the gestures of a filmmaker, what it is to give figurative representation to a body. Taking on the most draftsman-like of painters, this film exposes the “underside” [*les “dessous”*] of his painting. Beneath the smoothness, the overfinished look, the corporeal cancellation in the glazing effect, there really was a body. A painter arrives, understands all that—better, he grasps it—and decides to show it to us as he can, that is to say, as a painter. He, too, endeavors (for other reasons, though at bottom they are the same ones) to give figurative representation to a nude woman's body in movement; using his own means, he *reconstitutes* something of the gesture of the filmmaker, restoring thereby the painter's gestures. He, too, analyzes, looks for what there is “underneath” [*dessous*] brings it back up to the surface, exhibits it to us, and makes it into his glorious object of painting. That is really something.

Surreptitiously, I have passed from the question of the movement of bodies to that of their substance: from painting as a halting of time, as a “pregnant” instant, to painting as physical and figurative rendering of flesh. Boisrond's studies and also, more skillfully, his large canvases with a nude are nothing less than an active reflection on these two central, essential, and intimate questions of representational painting: that of the instant and that of the flesh.

What moment is one to choose in order to represent a scene? The “most favorable instant,” responded Gotthold Ephraim Lessing—that is to say, the one that conveys best, most clearly, the meaning of this scene (from the perspective of an eighteenth-century critic, it inevitably had a meaning). For a long time, photographs, with their decisive instant, and then cinema with its indifferent instants, have shifted this question. The moments Boisrond has chosen for his three large canvases entitled *Baigneuse* (Bather) are these indifferent moments, which he has taken from the film by playing it and pausing it. These are indifferent moments, for they signify nothing—but simply on account of their reproduction in painting, they have become, on the contrary, privileged, expressive moments.

A bit of inventiveness, a bit of additional staging was required. The large canvas where the young woman moves forward looking at the pool, while an assistant divests her of her robe, is borrowed from a photogram of the film, though augmented, corrected, ameliorated. In order to arrive at a nearly square format, the feet of two of the characters had to be added; above all, while the painter has retained all the elements represented in the film, he has sometimes shifted them, in space or in time (the monitor and the camera were not in that place at that moment); and he even goes

so far as to enhance, on his canvas, some details that are practically invisible in the film—the most striking and amusing being, of course, Godard’s head and his black glasses, which appear on the far left. In another of the three canvases, Boisrond has greatly increased the amount of fabric covering the seat where the young woman is going to be seated—which is probably a matter of taking the opportunity to represent a *drape*.

Here, too, it seems to me, and consciously so (although in a very tongue-in-cheek manner), Boisrond makes himself heir to great painting: history painting. Having decided to plagiarize in a humorous way shots from a film that were plagiarizing great paintings, he goes all out and puts himself in the skin of a *painting director*. That painting would also be theatrical is something that has been said a great deal, especially apropos of eighteenth-century painting (see Michael Fried or, more simply, Diderot’s *Salons*). But the kind of staging in which Boisrond indulges is not of that stamp. It’s an unrealistic kind of staging which reminds us that a century ago one invented collage and did not hesitate to cheat if it was for a good cause. Take another nearly square canvas, soberly entitled *Gestes* (Gestures). None of the figurative material it borrows is invented: everything comes from the film—but with a certain amount of disorder and with a few modifications (beginning with the reversal of left and right). One of the young women in a white robe had to be reconstituted (only a bit of her could be seen), the woman who is climbing the ladder is brought back from another moment, the decor of the *Crusaders* can be seen better—and, above all, almost all the gestures have been changed, they being borrowed with verve and extraordinary intuitive accuracy from the repertory of the gestures of representational art from its rhetorical periods: the pointing index finger from Jean-Baptiste de Léonard, the folded hands of a Madonna, the grimaces of doubt or meditation from Michelangelo’s Lorenzo de’ Medici, attributed here to Laszlo Szabo, or the universal command for silence, the index finger placed in front of one’s mouth. In all that, the only two gestures preserved exactly as they were in the film—the young woman brushing her hair, the producer counting on his fingers—take on absolutely astonishing depth. (In Boisrond’s studio, there is a copy, which has clearly been consulted a great deal, of André Chastel’s *Le geste dans l’art*.)

I will not insist at length about the re-staging of the *Entry of the Crusaders in Constantinople*. No picture could offer a synthetic summary of this long, eminently cinematographic moment in the film, with the twirling movements of the camera, the complex montage, repetitions, and contradictions. I will note only one stroke, which seems to me to illustrate perfectly Boisrond’s simultaneously serious and droll spirit: in borrowing from this shot, where Roussel appears from the waist up, as if served up on a platter, he reproduces, of course, in the foreground, her bare back—erotically bared by a slipping garment—but adds, quite casually, two other Roussels, filched from other instants in the same scene, both of them fleeing, their torsos nude, into the decor’s background.

Boisrond paints, obsessively, a woman’s back (the back of his wife, miraculously preserved by cinematography from a time when she was not yet his wife). Such an obsession reminds one of a few famous historical examples of painters *drunk on women and painting* (to borrow the title of a beautiful film by Im Kwon-taek)—but it reminds one more than anything else of a perhaps still more famous example from fiction, that of Frenhofer. The contemporary of Poussin imagined by Honoré de Balzac was worried about one and only one thing: painting the model—necessarily a woman, necessarily the beloved woman—in such a way that she looks alive and not like a corpse (a terrible threat for every figurative representation of a human body that has become forever immobile), nor like a piece of paper “glued to the background of the canvas.” In order to do that, as one knows, this brilliant yet nonexistent painter had understood that he had to be attentive to two things: air and blood. Air was needed around the figure (one had to think one was able to move around her); and she had to be flush with a vital fluid and its warmth.

This question of air and blood, the question of life or, in more concrete and pictorial terms, the question of *incarnadine*, has haunted Western painting as an impossible achievement one could nevertheless not shirk. And then, toward the end of the nineteenth century, it disappeared: let us say that some painters, like the early Edvard Munch or Georges Seurat and then the Fauvists, literally abolished it. One of the great good fortunes of the series Boisrond has just executed is to have revived the use of incarnadine. Of course, this is a very calculated, very sophisticated incarnadine that has been tested in the painter’s learned mixing of colors from his laboratory—but that gives an extraordinary sense of fleshiness, of living tissue, of essential fluid. Not of blood; in fact, we are no longer capable, I believe, of fantasizing that an image resembles a living being in such a literal way. The fluid that flushes through Boisrond’s nudes is really paint, it is really incarnadine; the proof is that if one approaches the canvas, in order to verify once more that what is deposited on the white canvas is really pigment, one will see some of the effects of oozing and coagulated fluid, little puddles that have all lost their power of representation—everything but what is essential: their matter, and their color.

Boisrond is a (playful) experimenter, and in order to execute this series of canvases, which transpose film images previously processed on a computer, he has equipped himself with a fantastic tool. Recalling Goethe’s and Charles Blanc’s nineteenth-century speculations about color—which, while being speculations, were based, nonetheless, on actual practice—he has imagined that he has equipped himself with a physical sphere of colored paints. From this, he has made cross sections in this much-talked-about sphere, obtaining in each instance a color wheel of homogeneous value (or brightness). He has then meticulously produced the corresponding blends of pure colors, of white, and of black, in order to obtain approximately twenty assortments of colors of identical value (that is to say, equivalent to the same level of gray). In short, he has provided himself with approximately twenty different ready-prepared palettes, which he uses in succession, painting his canvases through passages of increasing density, from the brightest (including, in the monochromatic areas, the absolute clarity of the “standby,” without pigment) to the darkest.

This technique may seem arbitrary, a purely painterly game played out so that one might experience something of his virtuosity. Or else, one may think that it comes far too directly from the state of the image Boisrond takes as his starting point, those photograms retouched and analyzed by Photoshop, which do indeed deliver, on demand, as many “slices” of the image with homogeneous value as one wishes. It seems to me, on the contrary, that what we have here, quite precisely, is the manner in which an early twenty-first-century painter, one who knows the history (and literature) of his art, can intelligently transpose a very old concern: that of coats, that of the “undercoats” [*des “dessous”*] of painting. Did not Frenhofer, who was imagined by a contemporary of Ingres and Delacroix, exclaim, “Ah! to achieve that glorious result I have studied the works of the great masters of color, stripping off coat after coat of color from Titian’s canvas, analyzing the pigments of the king of light”? What else is this painter doing when, starting from a film devoted basically to the adventures of light, he analyzes images and “strip[s them] off coat after coat”—perhaps in order to understand less the laws of “shading” (a somewhat outmoded term that would have to be replaced) than those of lighting, of the illumination of bodies.

This is indeed the final point that remains to be underscored: in transmuting those (so ill named) *tableaux vivants* of cinema, the painter has brought them back to life by quite simply making them into pictures [*tableaux*]. But in doing so, he has retained, from their passage through cinema, an incongruous element that had totally changed them: light. As one knows, *Passion*’s film director, Jerzy, goes around saying “It’s no good, the light isn’t right.” He wants—a strange endeavor, if one thinks about it—to reproduce famous canvases, but he is particularly obsessed by how their staging and, among other things, their light is rendered. Godard, who shows us the vain efforts of this director, films head-on the enormous studio spotlights that allow one to produce quantities of light—though apparently not to modulate it, to nuance it, to make it come alive. In going back over to painting, one would have thought that these electric monsters, dispensers of the most artificial and least vibrant kind of light, would have been disregarded. But no, things turned out quite the opposite. Electrical lighting is a challenge to the painter: it therefore had to be given figurative representation. White, blinding, without any aura, but with painful points of diffusion which can go so far as to eat up a bit of a face, such light is, in short, electric.

The undertaking is, as one sees, deceptively simple. It really is a matter of returning to painting what, in a sense, had been stolen from it (unless it would be a matter of paying a—rather perverse—homage that had been rendered to it). But that occurs only at the price of taking a paradoxical approach, which, on the one hand, analyzes, peels off, and removes the undercoats, leafs through the image, breaks it up and puts it back together—and, on the other hand, tries to retain everything, up to and including that which is most cinematographic (the staging, the adventure of studio lighting). Appearances are deceiving: one sees a woman’s body, sculpted to delight and offered, in no time flat, in a variety of the most charming poses—though this is the pretext for a simultaneously droll and learned reflection on painting, on its very possibility today, its place as a manual practice in a world of machines. (Along the way, one will have settled accounts with a few old attempts to give figurative representation to electric light, such as that of the Futurists.)



Eugène Delacroix (1798-1863)
Prise de Constantinople par les croisés (12 avril 1204)
 Paris, musée du Louvre

Boisrond’s show is punctuated by the *Bather* of 1828, this small canvas painted by another obsessive, twenty years after the first version and more than thirty years before it was reused in *The Turkish Bath*. These four versions of one and the same back, painted over a period of fifty years, are identical to an extraordinary extent. The surrounding decor, on the other hand—that is to say, their staging—varies enormously from one version to the next: minimal, conventional accessories from *The Bather of Valpinçon*, the luxuriant but murky open-air view from the version in the Phillips Collection (1826), and the profusion of buxom bodies from *The Turkish Bath* (1862). Godard, and Boisrond after him, have privileged the one that placed the nude back into a kind of studio, an indistinct space with poor lighting, where other picturesque and enigmatic actions are unfolding. The seated woman figures there in the foreground, like a citation, like a collage, her massive form and her anatomical errors standing out, her buttocks flattening out beneath improbably elongated lumbar vertebrae. At bottom, the entirety of Boisrond’s work will have been to ensure that this woman might become again a weighty and slight body, that she might be able to sit down and stand up and allow us to ascertain that, yes, she has buttocks, a true back of a true woman, something other than some lines. Let us listen one last time to Frenhofer: “I have not marked out the limits of my figure in hard, dry outlines, . . . for the human body is not contained within the limits of line.” Human figures, in Boisrond’s *Passion* series, are not drawn: they are the effect of brush strokes that are measured, mastered up to the last one—that “last brush stroke,” which, in the myth of the classical artist, is the most essential one because it is the signature of his mastery.

Boisrond claims to have begun painting at the age of twenty with hardly any rules and definitely without a teacher. That is not necessarily the worst way to set about painting, and his “free figuration” period, which is today being revisited on the occasion of the major retrospective at the Sables d’Olonne Museum, remains a particularly joyous moment (to borrow an accurate cliché about him). Of joy—or, let us say more modestly, of the pleasure of painting—there remains some, obviously, in this series that extols the beauty of a woman, that is to say beauty full stop (already, Plato had nothing else to say of beauty than that “it is what is striking in a beautiful woman”).

After his initial paintings, which were close to caricature (he was often compared to Keith Haring), Boisrond became a painter of varied urban landscapes (JCDecaux panels, *métro* stations, etc.), then an enthusiast of endlessly repeating images [*mise en abyme*], with those amazing canvases in which he paints himself painting art exhibitions. But what is more convincing and more basic in all this is that, for at least going on ten years, he has determined that his painting technique would include a step that involves automatically-generated images—photographs, cinema, or video. Digital technology, which for a fleeting period of time was able to represent a threat to cinema, has been for him a kind of liberation that allows him to rediscover, in a manner that is, at bottom, rather direct, problems of his craft as they were posed well before the time

of Impressionism. The series he is presenting today (and has been painting for many long months) is a logical culmination: science in the service of passion—and passion as a pretext for returning to painting all the virtuosity of a learned form of *doing*. *Passion* is, as a matter of fact, the film where Godard said for the first time that one must love to work and work to love. Boisrond has wonderfully understood that: with *Passion*, and with passion.

Jacques Aumont

March 2012

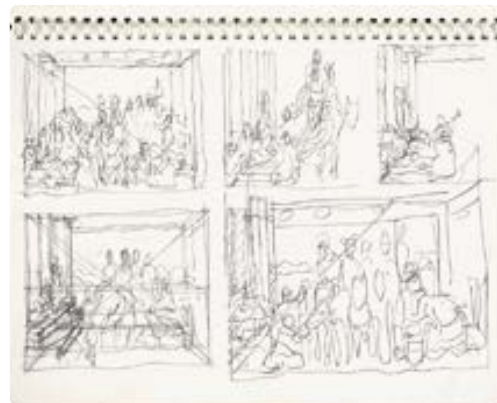
English-language translation by David Ames Curtis

Jacques Aumont has taught aesthetics and image analysis at the university level. He is now a professor at the École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris

N.B.: The Project Gutenberg version of a translation of Honoré De Balzac’s 1845 short story “The Unknown Masterpiece” (1845) www.gutenberg.org/etext/23060 was consulted and used several times for the present translation.

L'Entrée des croisés





Extraits de carnets de croquis, 2011-2012
23,5 × 31 cm



13

Jeune fille penchée sur une victime
2012
Acrylique sur toile
135 × 138 cm



4

L'Entrée des croisés à Constantinople
2011
Acrylique sur toile
220 x 267 cm

Peinture de gestes





Extraits de carnets de croquis, 2011-2012
23,5 × 31 cm



7

Gestes

2011

Acrylique sur papier

110 × 125 cm



8

Gestes
2011-2012
Acrylique sur toile
220 x 240 cm



9

Jeune fille nue assise au bord d'un bassin
2011
Acrylique sur papier
60 × 73 cm



10

Jeune fille nue assise au bord d'un bassin
2012
Acrylique sur toile
98 × 130 cm

La Petite Baigneuse

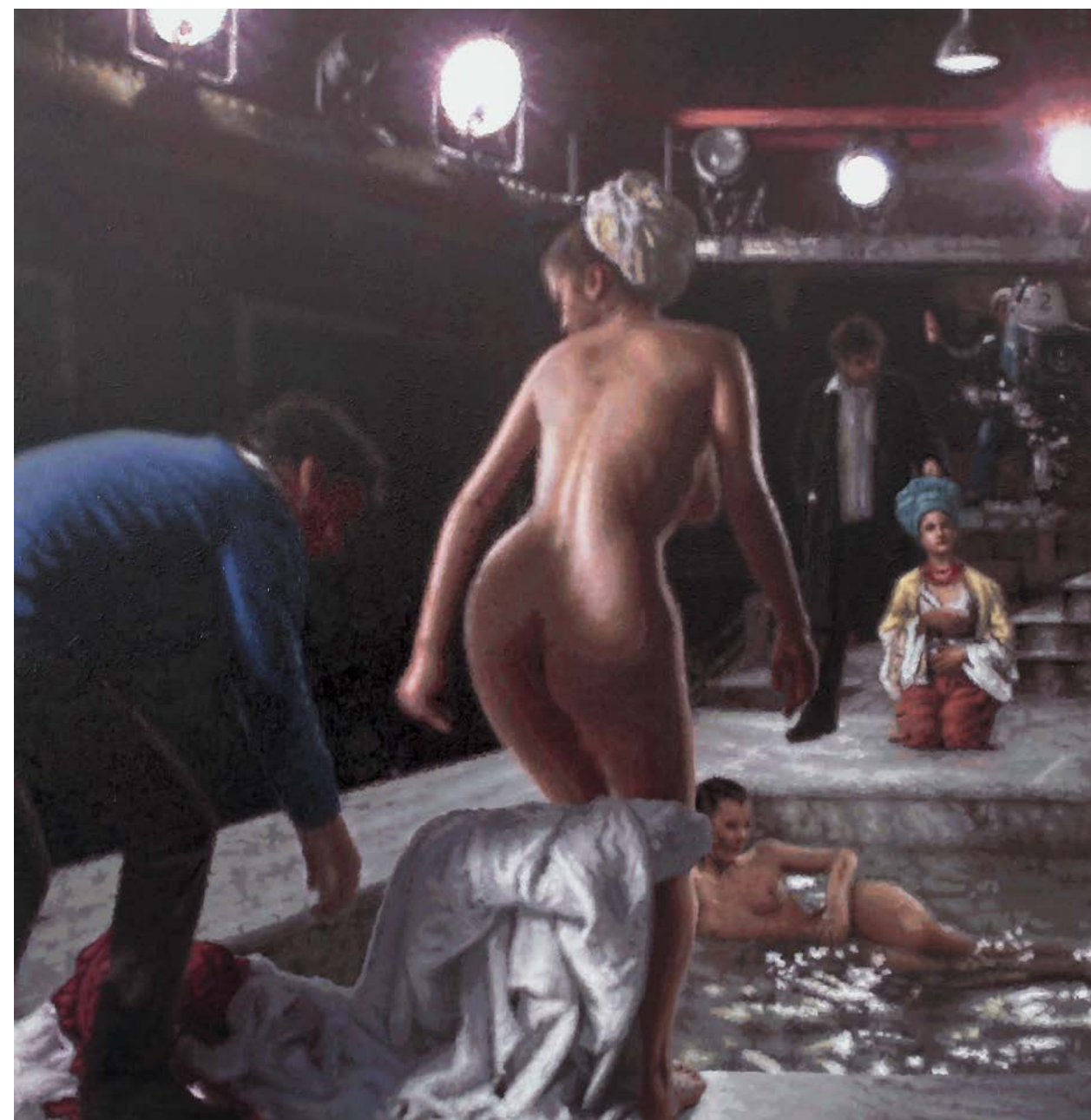




1
La Petite Baigneuse I
2009
Huile sur toile
220 × 240 cm



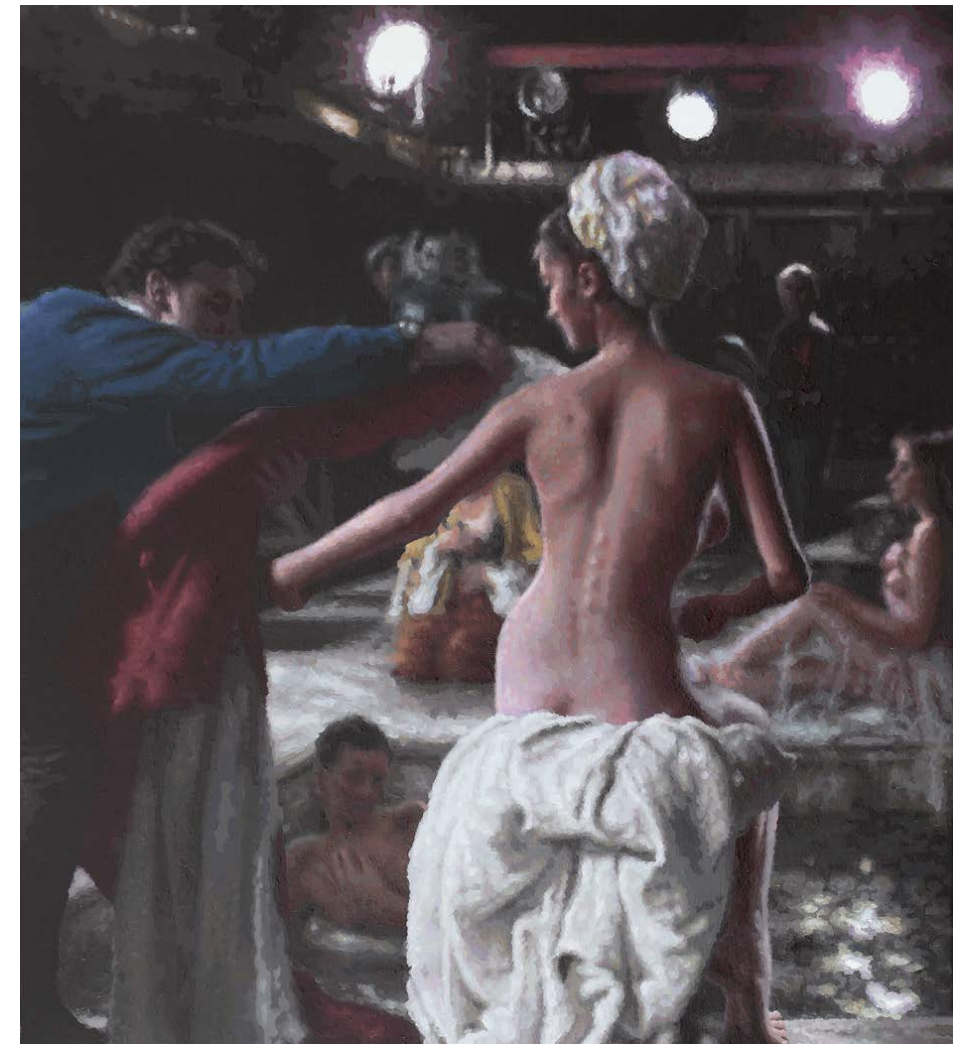
Extraits de carnets de croquis, 2009-2011
23,5 × 31 cm



5
La Petite Baigneuse II
2011
Huile sur toile
138 × 135 cm



Extrait de carnet de croquis, 2011-2012
31 × 23,5 cm



6
La Petite Baigneuse III
2011
Huile sur toile
76 × 69 cm



Extraits de carnets de croquis, 2011-2012
23,5 × 31 cm / 31 × 23,5 cm

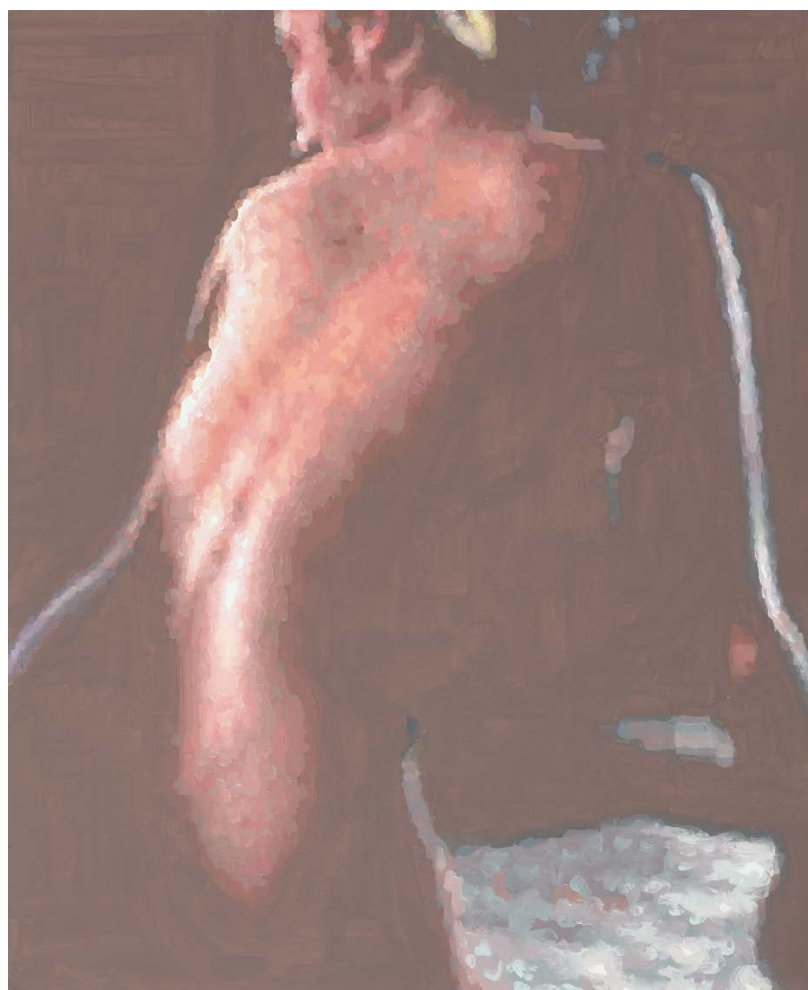


14

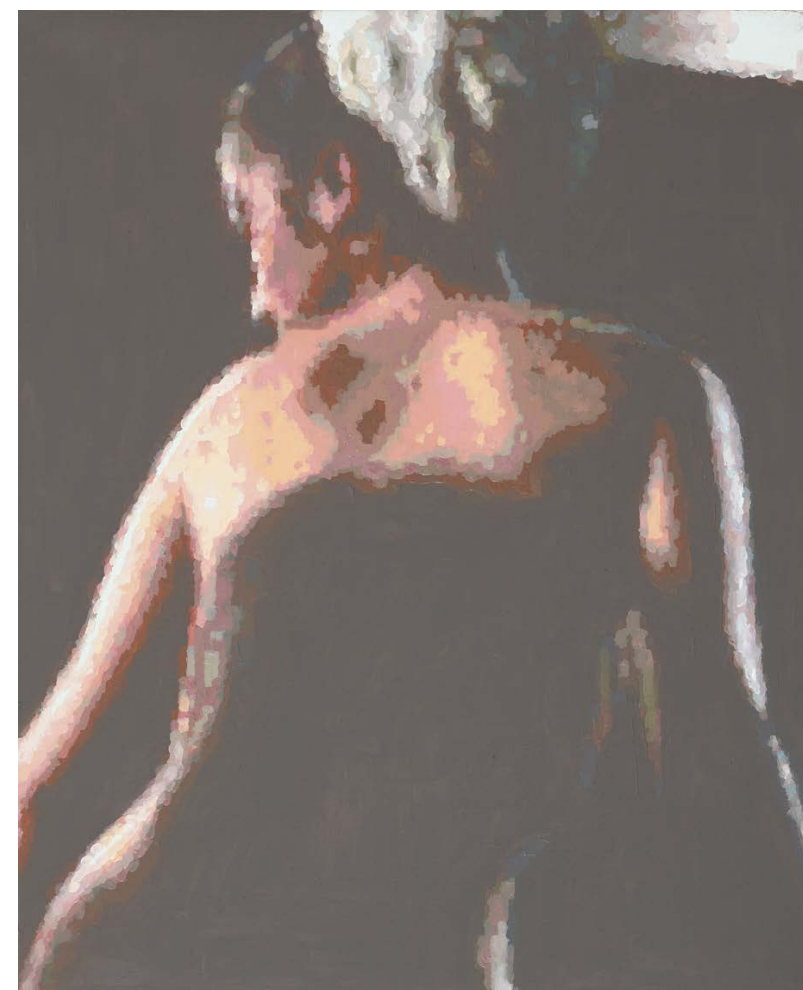
La Petite Baigneuse IV
(Intérieur de harem)

2012

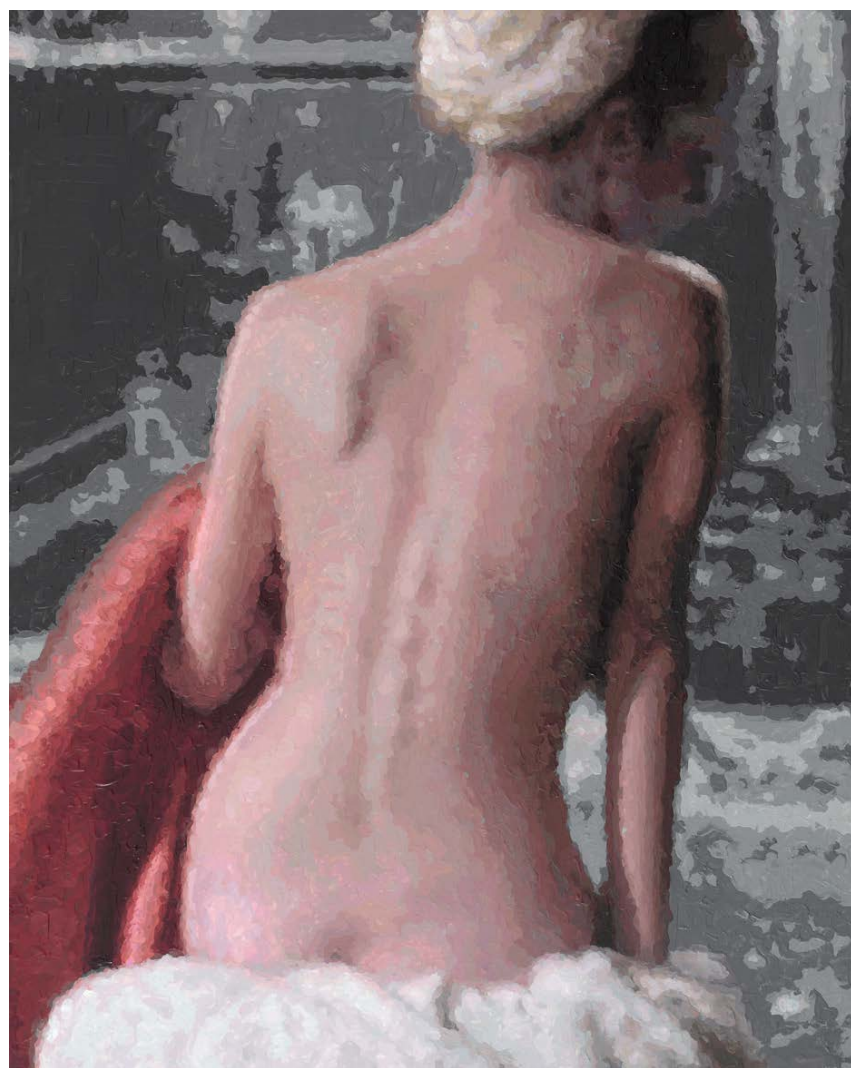
Acrylique sur toile
35 × 27 cm



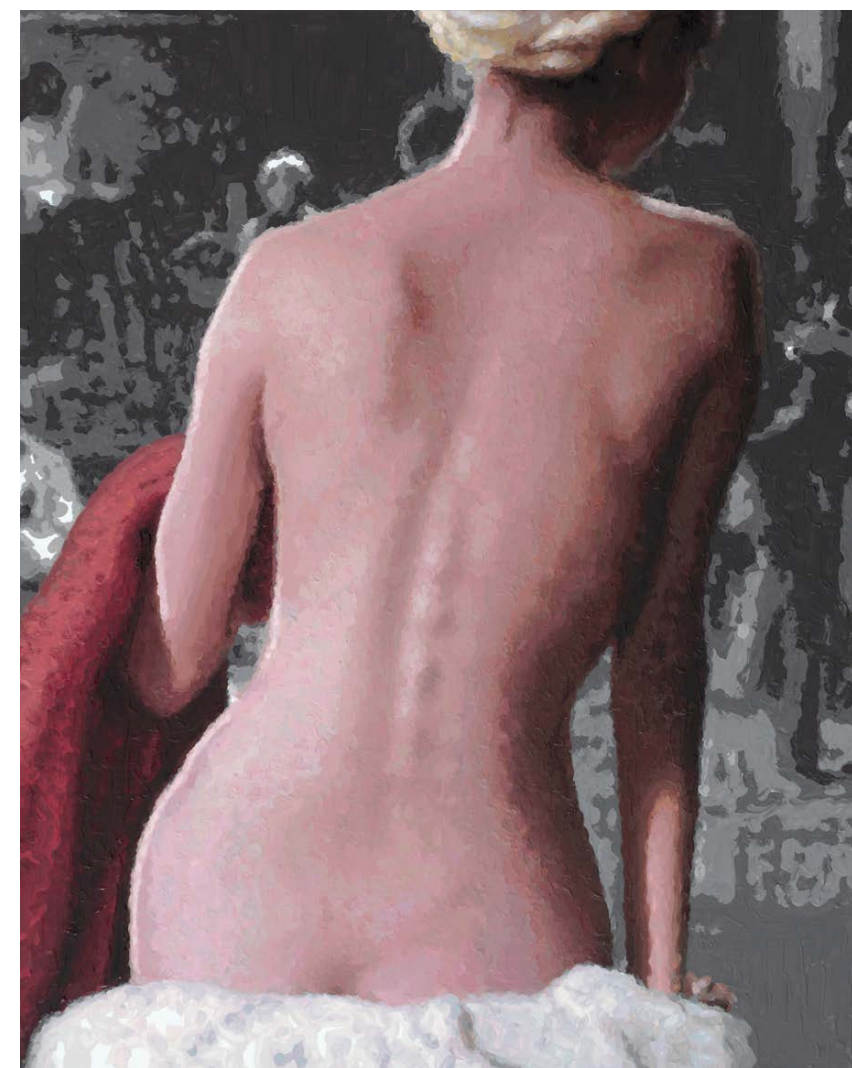
2
Dos 00:32:28:13
2010
Huile sur toile
65 x 50 cm



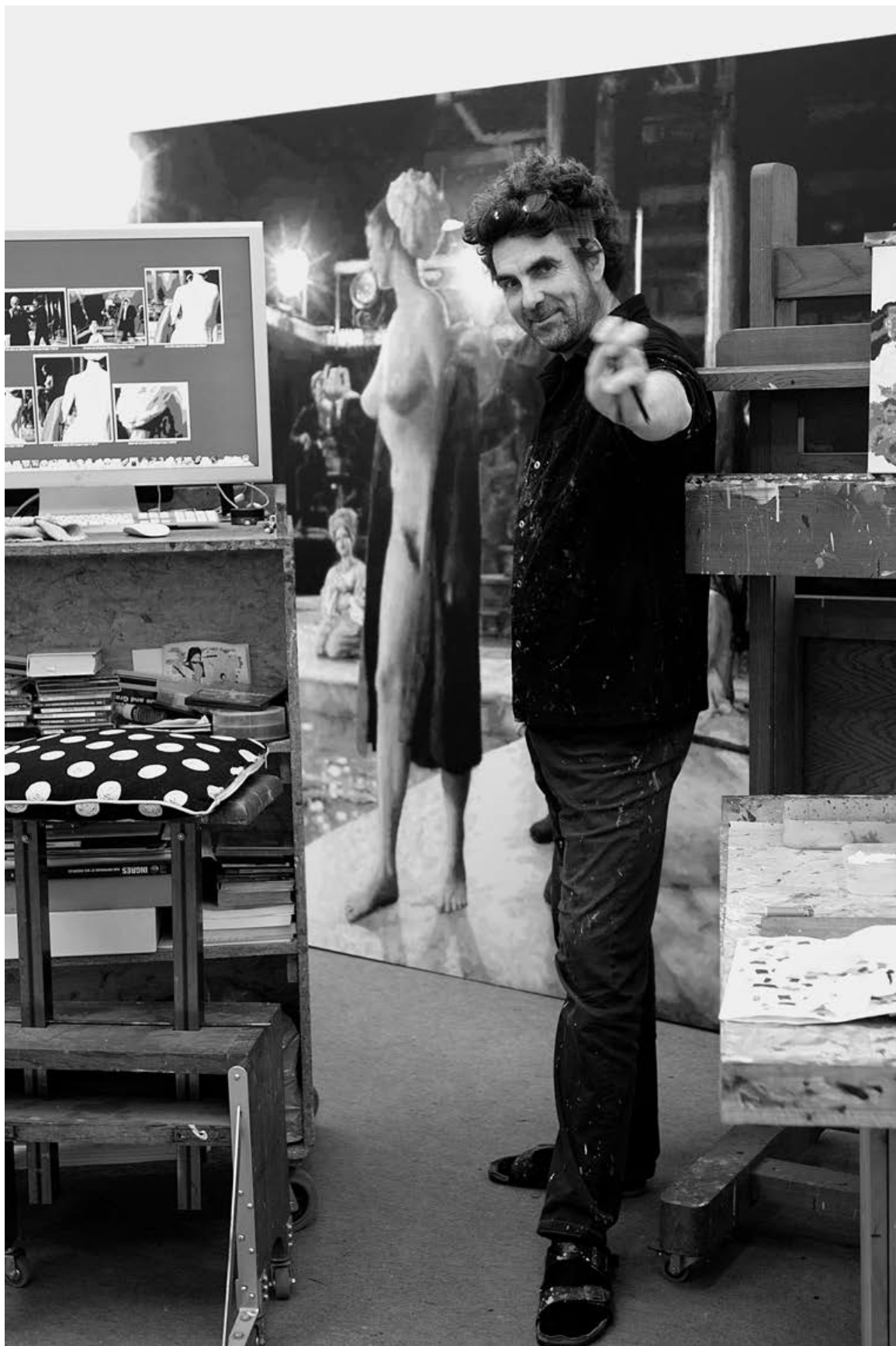
3
Dos 00:32:38:05
2010
Huile sur toile
65 x 50 cm



11
 Dos 00:32:43:25
 2012
 Acrylique sur toile
 81 x 65 cm



12
 Dos 00:32:44:14
 2012
 Acrylique sur toile
 81 x 65 cm



Nouvel atelier du Bateau-Lavoir, rue Garreau à Paris, 2012

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. François Boisrond 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 auto-portraits, 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 Perdriolle, François Boisrond crée avec Hervé Di Rosa une affiche pour « L’Art en sous-sol », une exposition réalisée par la fondation Béliet 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 Perdriolle). Trois œuvres différentes (conçues en tandem par Boisrond et Di Rosa, Blanchard et Combas ainsi que 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 Béliet 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 Groningue (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 Perdriolle, 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 Perdriolle). 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, apparaissent les premières télévisions dans ses tableaux pour son exposition à la galerie Cirque Divers, à Liège en Belgique. Franck Bordas lui imprime des gabarits de télévisions 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 de 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. 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’ECAL, 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-Fleurs 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 des Nuits Blanches. 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 du 17 mars au 17 juin 2012. L’exposition sera ensuite présentée à la Seyne-sur-Mer, Villa Tamaris (7 juillet-16 septembre), puis à Saint-Gratien, Espace Jacques Villeglé (4 octobre-8 décembre). Une importante monographie est publiée chez Actes Sud à cette occasion. Du 10 mai au 30 juin 2012, la galerie Louis Carré & Cie présente l’exposition « François Boisrond. Par Passion ».

Biography

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 Perdriolle. The show was reprised in October at the Espace 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.

François 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 hold on to 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 photograms, 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 en 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, as well as by Georges 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, *Le Voyage à 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-Fleurs 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.

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/Malerie” 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 Nuits Blanches 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 takes place at the Museum of l’Abbaye Sainte-Croix des Sables-d’Olonne from March 17 to June 17, 2012. The exhibition will next be presented at the Villa Tamaris in Seyne-sur-Mer (July 7-September 16) and then at Saint-Gratien in the Espace Jacques Villeglé (October 4-December 8). A major monograph is being published by Actes Sud on this occasion.

From May 10 until June 20, the Louis Carré & Cie Gallery presents “François Boisrond. Par Passion” exhibition.

English-language translation
by David Ames Curtis



Centre Georges-Pompidou, Paris, 2007



Photo réhaussée par François Boisrond, 1981 (archives Hervé Perdriolle)

Expositions personnelles

1981 Paris, galerie Au fond de la cour. Lausanne, galerie Rivolta, <i>Peintures</i> .	1988 Genève, galerie Pierre Huber, <i>François Boisrond, peintures récentes</i> . Barcelone, galerie Fernando Alcolea, <i>François Boisrond et la Figuration libre</i> (avec Rémi Blanchard, Robert Combas et Hervé Di Rosa). Paris, galerie Beaubourg II, <i>Paris si mon ami</i> .
1982 Paris, galerie Farideh Cadot. Anvers, « 121 » Art Gallery.	1989 Liège, Cirque Divers. Mogadiscio (Somalie), Centre culturel de Mogadiscio. San Francisco, Wolf Schulz Gallery.
1983 New York, Annina Nosei Gallery. Amsterdam, Ricky Swart Gallery.	1990 Paris, galerie Beaubourg, <i>Pif et Paf</i> . Tunis, Espace 87. Anvers, « 121 » Art Gallery. Paris, galerie Ariane Bomsel. Helsinki, galerie Kaj Forsblom.
1984 Paris, galerie Farideh Cadot, <i>New Paintings</i> .	1991 Paris, galerie Ariane Bomsel, <i>Estampes originales</i> . Anvers, « 121 » Art Gallery, <i>François Boisrond. Œuvres récentes</i> . Verbier (Suisse), galerie du Rosalp, <i>Estampes et originaux de François Boisrond</i> .
1985 Naples, Studio Trisorio, <i>François Boisrond</i> . New York, Annina Nosei Gallery. Bordeaux, CAPC, musée d’art contemporain, <i>François Boisrond. Peintures récentes</i> . Los Angeles, Davies Long Gallery.	1992 Paris, galerie Beaubourg, <i>En transparence</i> . Verbier (Suisse), galerie du Rosalp, <i>Boisrond. Lithographies</i> . Lisbonne, Galeria 1991.
1986 Paris, Atelier Franck Bordas, <i>Lithographies</i> . Helsinki, galerie Kaj Forsblom, <i>Peintures</i> . Groningen (Pays-Bas), Groninger Museum. Amsterdam, Ricky Swart Gallery. Montréal, galerie Graff, <i>Œuvres récentes</i> . Stockholm, galerie Engström.	1993 Gand (Belgique), fondation Veranneman. Paris, mairie du XIII ^e arrondissement, <i>Paris-Ci, roulottes place d’Italie</i> .
1987 Jouy-en-Josas, fondation Cartier pour l’Art contemporain, <i>Camouflage</i> . San Francisco, Wolf Schulz Gallery, <i>Paintings</i> . Lausanne, galerie Rivolta, <i>Peintures - Dessins</i> . Saint-Paul-de-Vence, galerie Catherine Issert. Paris, galerie Beaubourg, <i>Peintures 86-87</i> .	

1994	2006
Paris, Forum des Halles, <i>Paris-ci, Par-là</i> . Paris, Fondation nationale des arts graphiques, <i>Les Fines Bouteilles 94</i>.	Montpellier, galerie Hambursin-Boisanté, <i>Vues de ma femme, des vacances et des fleurs</i> . Saint-Saphorin (Suisse), espace Art & Design.
1995	2007
Paris, Saga (Salon des arts graphiques actuels), <i>Voyage en vélo</i> . Bordeaux, CAPC, musée d’Art contemporain, <i>Galerie pour la vie</i>. Le Cailar (Gard), <i>François Boisrond signale Le Cailar</i>.	Genève, galerie I.D. Luxembourg, Mudam, <i>Mudam ouvre-toi</i> (dans le cadre de « Mudam Guest House 07 »).
1996	2008
Paris, fondation Coprim, <i>Petits riens et presque tout</i> .	Paris, galerie Nathalie Gaillard, <i>T’es où ? Derrière toi !</i>
1997	2009
Paris, galerie Rachlin-Lemarié Beaubourg, <i>Mes classiques</i> .	Issy-les-Moulineaux, Biennale. Serris (Seine-et-Marne), espace La Vallée, galerie d’Art contemporain, <i>François Boisrond</i>.
1998	2011
Vence, galerie Beaubourg.	Paris, Nouvel atelier du Bateau-Lavoir, 10 ^e édition de Nuit Blanche, <i>François Boisrond. Performance</i> .
1999	2012
Paris, galerie Rachlin-Lemarié Beaubourg, <i>À partir d’aujourd’hui</i> . Helsinki, galerie Kaj Forsblom.	Les Sables-d’Olonne, musée de l’Abbaye Sainte-Croix, <i>François Boisrond</i> (rétrospective). L’exposition va ensuite à La Seyne-sur-Mer, villa Tamaris centre d’Art ; Saint-Gratien, espace Jacques Villeglé. Châtellerault, école d’Arts plastiques, centre d’Art contemporain - Ateliers de l’imprimé, <i>François Boisrond. Estampes de 1980-1990, un aperçu…</i> Paris, galerie Louis Carré & Cie, <i>François Boisrond. Par passion</i>.
2000	
Figeac, galerie Le Rire Bleu. Le Caïlar, cercle d’Art contemporain.	
2002	
Genève, galerie I.D, <i>Paris-Genève</i> .	
2005	
Arcueil, espace Julio Gonzales, <i>Portraits privés</i> . Lyon, galerie IUFM Confluence(s), <i>François Boisrond. De 3 Biennales</i>. Paris, place Saint-Sulpice, <i>Petits riens (au feutre) sur presque tout (en noir et blanc)</i>, dans le cadre de la manifestation « Une nuit d’Art-ventures ».	

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, *Statements 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.

Groningue (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*.

Groningue (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 Innsbruk, 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, V^e 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, fondation 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. Annecy, 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*. Coblenche, 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. Estruendos : 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 océaniens, *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 des Beaux-Arts, *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-Seguin, *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'Immorosité*.

1993

Vence, galerie Beaubourg (inauguration). Hanoi (Vietnam), *Estampes contemporaines françaises*.

1994

Lisbonne, galerie 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.

1999

Melbourne, Australian Galleries, *Collection Paquebot*.

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*.

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.



Monographie, éditions Actes Sud, 2012

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, Frankfurt,
Frankfurter Kunstverein, 1983 ;
texte de Catherine Strasser.

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

French Spirit Today, Paris, Fischer Art
Gallery, A.F.A.A., 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, ARC /
MAM, 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 contempo-
rain, 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 d’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, 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 no 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 entre Robert
Bonaccorsi et François Boisrond (mono-
graphie 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 ».

Catalogue

1 La Petite Baigneuse I 2009 Huile sur toile 220 × 240 cm <i>pages 42-43</i>	7 Gestes 2011 Acrylique sur papier 110 × 125 cm <i>page 35</i>	13 Jeune fille penchée sur une victime 2012 Acrylique sur toile 135 × 138 cm <i>page 29</i>
2 Dos 00:32:28:13 2010 Huile sur toile 65 × 50 cm <i>page 50</i>	8 Gestes 2011-2012 Acrylique sur toile 220 × 240 cm <i>pages 36-37</i>	14 La Petite Baigneuse IV (Intérieur de harem) 2012 Acrylique sur toile 35 × 27 cm <i>page 49</i>
3 Dos 00:32:38:05 2010 Huile sur toile 65 × 50 cm <i>page 51</i>	9 Jeune fille nue assise au bord d'un bassin 2011 Acrylique sur papier 60 × 73 cm <i>page 38</i>	
4 L'Entrée des croisés à Constantinople 2011 Acrylique sur toile 220 × 267 cm <i>pages 30-31</i>	10 Jeune fille nue assise au bord d'un bassin 2012 Acrylique sur toile 98 × 130 cm <i>page 39</i>	
5 La Petite Baigneuse II 2011 Huile sur toile 138 × 135 cm <i>page 45</i>	11 Dos 00:32:43:25 2012 Acrylique sur toile 81 × 65 cm <i>page 52</i>	
6 La Petite Baigneuse III 2011 Huile sur toile 76 × 69 cm <i>page 47</i>	12 Dos 00:32:44:14 2012 Acrylique sur toile 81 × 65 cm <i>page 53</i>	

Je remercie
Jean-Luc Godard, qui a réalisé *Passion*, pour la délectation à voir ce film et à le peindre,
Gaumont pour leur aide,
Didier Semin qui m’a fait découvrir entre autres *Le Geste dans l’art* d’André Chastel
et m’a présenté Jacques Aumont,
Hector Obalk à qui j’ai pris l’idée de laisser un petit morceau de cadre
sur les reproductions du Louvre et pour tout ce qu’il m’apporte depuis trente ans,
Jérôme Dauchez pour sa bienveillante présence, son soutien tout au long
de la préparation de cette exposition,
Grégory Derenne (pinceau d’or) et Aurélie Bauer (2^e étoile) pour leur aide précieuse,
Hervé Di Rosa pour m’avoir présenté Patrick Bongers,
toute l’équipe de la galerie Louis Carré & Cie pour son engagement et son entrain,
ma sœur Cécile, reine de l’organisation, qui m’a porté dans les derniers mètres,
ma femme Myriem, mon Artémis, lumière au fond des bois.

Crédits photographiques :
Roberto Battistini (photographie de couverture ; pages 4 et 54)
RMN-GP (Musée du Louvre)/René-Gabriel Ojéda (pages 12 et 23)
Gaumont/France 2 Cinéma (pages 26-27 ; pages 32-33 ; pages 40-41)
Adam Rzepka (photographies des œuvres et page 61)
Daniel Arachtingi (page 62)

Coordination et suivi technique : Catherine Lhost
Conception graphique : Philippe Bretelle
Photogravure : Les Artisans du Regard

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 25 avril 2012
Par Alliance partenaires graphiques à Reims
Dépôt légal : mai 2012