

Thomas de Vuillefroy *Des traits calcinés*

« Il voit de la poésie dans ce que je fais. Non, j'applique ma méthode c'est tout ».

Georges Seurat à son ami Charles Angrand, à propos de *La Baignade à Asnières* (1883–1884).

Je connais Thomas de Vuillefroy depuis dix ans. Il figure en bonne place parmi les premières personnes rencontrées à Rodez. Assis à la table d'un café, Place de la Cité, nous parlions de l'actualité de la peinture... Vaste programme, prétentieux, autant attaquer la Montagne Sainte-Victoire à la petite cuiller ! Pour qui s'intéresse à la production artistique de Vuillefroy, de manière concomitante à l'architecture –le nimbe au-dessus de sa tête comme un ruban de Moebius–, à sa peinture proprement dite, sur toile, la découverte de ses papiers fut pour moi fondamentale, fondatrice. Son itinéraire qui n'avait rien de rectiligne, lui échappait par des voies moins raisonnables, disons sinusoïdales. L'artiste s'éloignait de sa formation de tailleur de pierre, une passion agissante, sa révolution après un passage aux beaux-arts d'Angers qui le laissait dubitatif.

Distinct de l'artiste, il manquera toujours à l'artisan sa pitance de hasard. Thomas de Vuillefroy l'a très vite compris et a gagné en cohérence et en créativité.

Il s'est totalement immergé dans cette affaire, des séries de papiers en noir et blanc, en noir surtout dense et envahissant, tout en traces, tout en aplats énigmatiques, en découpes et en transparences. Il y laisse du gris, des passages, du doute... Je vois de l'inachevé, de la pulvérulence échographique, du *copy art* primitif dans ce que je pensais au départ être des dessins. Sans revenir en détail sur cette technique particulière, sa méthode pour imprimer des images tirées de son quotidien le plus immédiat, on doit parler d'estampes célibataires, de sortes de monotypes. Un monotype est « un procédé d'impression sans gravure qui produit un tirage unique ». Vuillefroy prépare au fixatif une feuille de papier, au rouleau ou au pinceau ; ainsi, il bouche les pores du papier. Il dessine en quelque sorte par le vide, en réserve, l'encre devant ensuite s'accrocher au papier vierge. Sur cette feuille méticuleusement préparée, il joue de caches, de pochoirs, installe ses fantômes, des images complètes ou non. L'impression se fait à la main, l'encre poussée horizontalement et à plat, avec une racle caoutchoutée. Pas de machine, de coup de presse, une totale économie de moyens. Cette méthode rappelle celle de la sérigraphie, avec ses moyens sommaires et économes.

Les feuilles encrées de Vuillefroy font comme un retour aux pratiques presque confidentielles, délicates, de trois têtes de mule du XIX^{ème} siècle : Camille Corot, Georges Seurat et Edgar Degas. A ceci près que ces peintres déploient encore une modernité puissante dans leurs dessins ou leurs images transférées. Corot pratique le cliché-verre qui permet de peindre en négatif sur une surface transparente, un verre, et obtenir en positif une image sur un papier photosensible par tirage contact. Un dessin par délégation. On appelait cette méthode « autographe photographique ». Bernard Dufour, peintre, écrivain, essayiste et photographe, s'adonna aux clichés-verre (1). Avec ce procédé, il y va à la fois de ce que l'on oublie, les lignes et les contours, et de ce que l'on sature d'encre. Degas dessine/peint à l'encre typographique sur une plaque de métal ; plus exactement, il étale, gratte, enlève, superpose en multipliant des outils (pinceaux et leurs manches, paume de la main, pointes, peignes...) ; la pâte épaisse servant ses intentions, ce seront ses monotypes poussées aux limites du lisible – il peut réutiliser la plaque encrée une seconde fois pour un autre tirage pour épuiser la matière, virer au fantomatique (la proto-surréaliste *Fumée d'Usine*, 1877-1879, monotype sur papier, The Metropolitan Museum of Art, New York). Quant à Seurat qui commit plus de 800 dessins, il use d'un crayon Conté gras sur un papier à gros grain : Son dessin traduit la profondeur ultime du clair-obscur, une noirceur que détournent quelques rais de lumière, qu'irradient quelques particules blanches (*La voilette*, crayon Conté sur Vergé, autour de 1883, Musée d'Orsay, Paris).

Cette ambiance générale de contraste violent, d'indécision formelle mêlée de détails, traverse les séries de Vuillefroy. Le noir, l'obscur, l'ombre ont atteint une corporalité nouvelle, avec en particulier la série des images tirées de Georges de la Tour. Chacun sait que La Tour incarne une spiritualité de la lumière (le fameux « Pain des anges ») très différente, dans le même siècle, des fresques naturalistes des frères Le Nain. Toutefois ces peintures ne sont pas de pure opposition, comme entre le profane et le sacré. Il s'agit d'une simplicité, d'une *tabula rasa* analogues. L'interprétation du *Job raillé par sa femme* du musée d'Epinal (*RNP 87*) n'est pas une œuvre d'art reproduite comme le faisait autrefois la Maison Goupil de Bordeaux. Le pauvre Job en tant qu'œuvre universelle ne se mesure plus à sa reproductibilité technique, telle qu'énoncée et discutée par Walter Benjamin. Il s'y tient comme un écart, comme un redoublement, en même temps : la lumière blanche et aplatie paraît plus poudreuse ; les formes sont évanescences, légèrement décalées, les volumes presque spongieux. L'image profite d'un nouvel usage, presque iconique, puisque le rapport est plus vigoureux, efficace, en passant de la rousseur des couleurs de la peinture au noir et blanc du tirage.

La photographie fut une béquille pour les peintres depuis plus d'un siècle et demi. Cette évidence ressassée –qu'est ce qu'on en fait ?– il faut désormais y regarder de plus près, car, tout en conservant sa singularité, elle devient

médium prétexte, un trampoline vers d'autres cieux picturaux. Près de nous, le peintre Gérard Gasiorowski pratiquait le hors pistes. Il travaillait comme documentaliste chez l'éditeur Robert Delpire, un grand initié, fou de photographies et d'Amérique. Gasiorowski a pratiqué une peinture en noir et blanc, qualifiée d'hyperréaliste bien que ses représentations soient moins rigoureuses, moins glaçantes, que celles de Jean-Olivier Hucleux. L'horreur du fait pictural, notamment de ses conventions, de ses classements, l'a mené à la multiplication d'images court-circuitées, tant la représentation d'une conformité évidente s'est décollée du réel reconnaissable, comme le papier peint d'un mur : *Le voyage de Mozart à Prague* (1969), *Germaine et Thérèse Garnier* (1972), *Les Fatalités ou les liens de la famille : Médée* (1972)⋯ Ces toiles sont incroyablement magnétiques. Chez Vuillefroy, ses proches, son épouse, ses filles, avec des scènes, des situations, des portraits ont cette même prégnance. Il a intitulé son exposition *Joie*, parce qu'il conjugue sa vie personnelle à cette abondance créative. Il n'y a pas de logique implacable dans la succession d'images, pas de doxa, mais plutôt des enchaînements, des mouvements réglés parfois comme des chorégraphies. Les remarquables grands formats *RNP 110* et *RNP 109* en témoignent avec des corps en mouvement de différentes échelles qui se superposent tout en surgissant d'une perspective d'un noir de suie. Toute cette vérité induit une tension immatérielle, comme une suspension du temps et des repères habituels. Plus loin, un visage d'une petite fille naît autour d'un œil, attentif et espiègle, le reste de la face comme voilé d'une gaze. Les tirages vaporeux, en nuances, de cette série, *RNP 121 1-6*, marquent comme des épiphanies, plus simplement des états de tendresse. La légitimité de ce travail, est, d'une manière générale, de superposer une abondante affectivité, une quiétude, et du réel criblé d'états de gris, de blanc, de noir. Poésie insoupçonnée de la photocopieuse !

Ne nous y trompons pas, les estampes de Thomas de Vuillefroy ne sont pas dépourvues de sourdes et significatives inquiétudes. Les séries *RN* et *RNA*, étirées verticalement, ont l'apparence de suaires, sur lesquelles sont posées des soucoupes, peut-être des cratères. Au-delà de ces relevés de planètes en clair-obscur, comme striés d'ondes hertziennes, si lointaines –la science fiction n'est pas loin–, la présence de ces volumes dont la certitude géométrique, un rond, nage dans l'incertain que voit-on ? Seul un artiste d'après-guerre, Anton Prinner baignant dans un mysticisme teinté d'alchimie et de théosophie a pu développer avec ses « papyrogravures », de semblables paysages privés de temporalité. Le *RN 06* a un *cut* noir/lumière, un éclairage incompréhensible, qui confine à la magie.

Achevons cette évocation par la série de *Visages (RNS)*. Dans un précédent article de 2013, j'ai traité du sujet : des frontalités brutales, des visages en négatif, faces et profils hachés, les traits arrachés, des superpositions d'expressions, de cernes et de coutures, évoquant une cour des miracles. La

grande expressivité de l'ensemble, issue à l'origine de portraits individués, retravaillés, est un concentré du genre humain. C'est une humanité entre stupéfaction et effroi. C'est le monde selon Vuillefroy, une galerie de portraits sans doute inquiétante, mais non dénuée de bienveillance. Des estampes de 2018 (*RNS 116, RNS 164, RNS 163*...) marquent des inflexions vers la rayure, la brisure, la ligne calcinée par l'insistance du dessin... La ligne vibronne et se consume ; les visages s'étoilent comme des miroirs en souffrance. Les visages apparaissent sur un fond blanc-cassé, comme l'est celui de certaines eaux-fortes, avec leur léger film d'encre. Le visage *RNS 163*, son architecture triangulaire piquée de trois yeux, est un parangon du passage d'un univers à l'autre. On ne sait comment le considérer, en admettant pourtant comme une viabilité, une cohérence organique. C'est dans cet entre-deux que se situe à mon sens le pouvoir évocateur des images de Vuillefroy, son épanouissement actuel et à venir.

Benoît Decron, conservateur en chef du patrimoine, le 24 février 2019

(1) Bernard Dufour, *Les clichés-verre*, Paris, éditions Leo Scheer, 2001. Grand connaisseur de la photographie, Dufour a remis au goût du jour les clichés-verre en réalisant, principalement des nus. Ami du photographe et romancier Denis Roche, il a écrit des articles fondamentaux sur l'acte photographique rassemblés dans le recueil *Actualité de la peinture*, 2010.