

René Guiffrey

*[blancs]*

etc  
galerie d'art

# René Guiffrey

p. 7-17 : François Barré,

*S'abstenir pour y être*

p. 21-23 : Bernard Privat,

*René Guiffrey ou l'effroi du beau* (extrait)

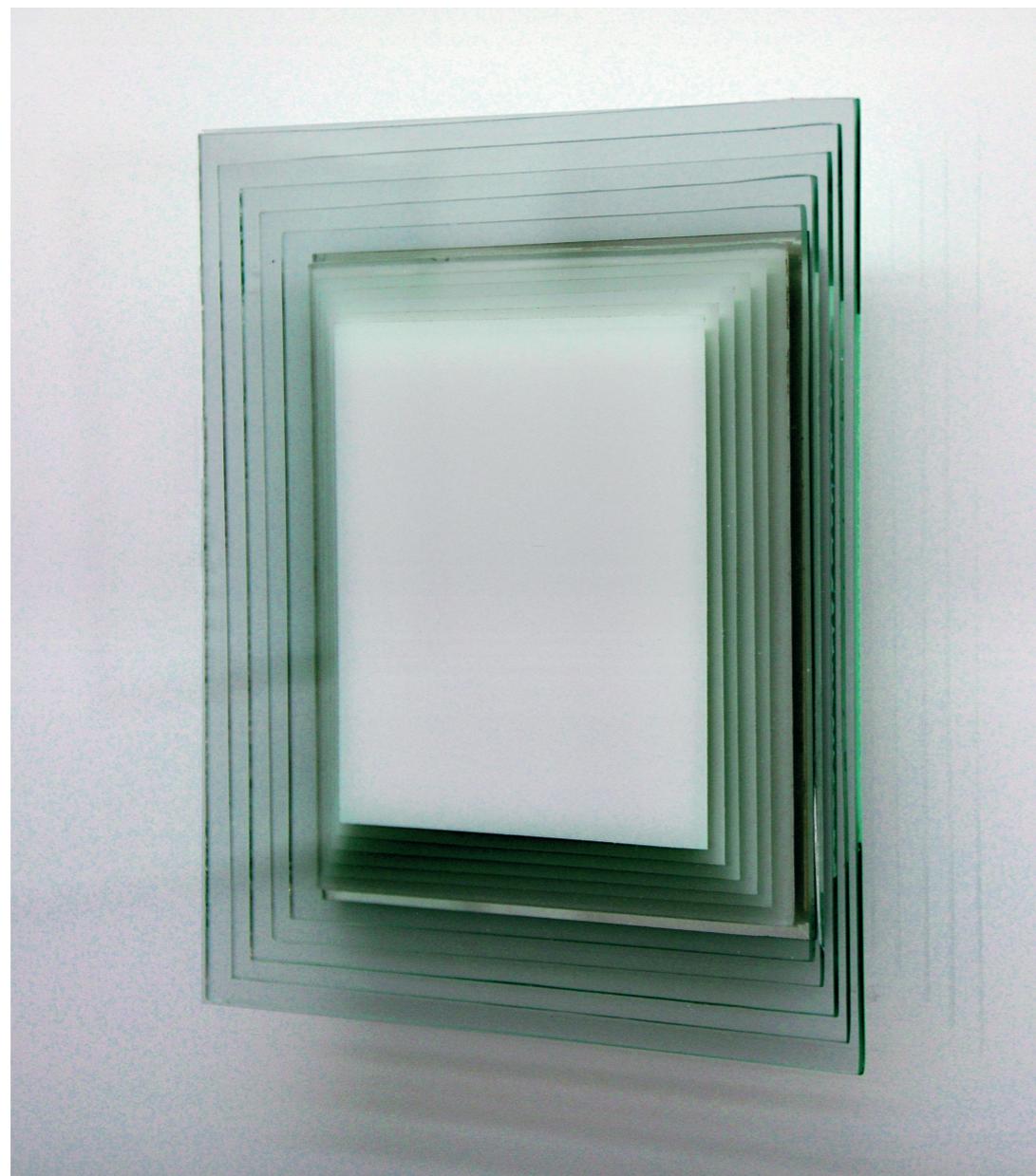
p. 25-43 : Maurice Benhamou,

*René Guiffrey, la peinture au risque du sublime*

p. 45 : Expositions personnelles (sélection)

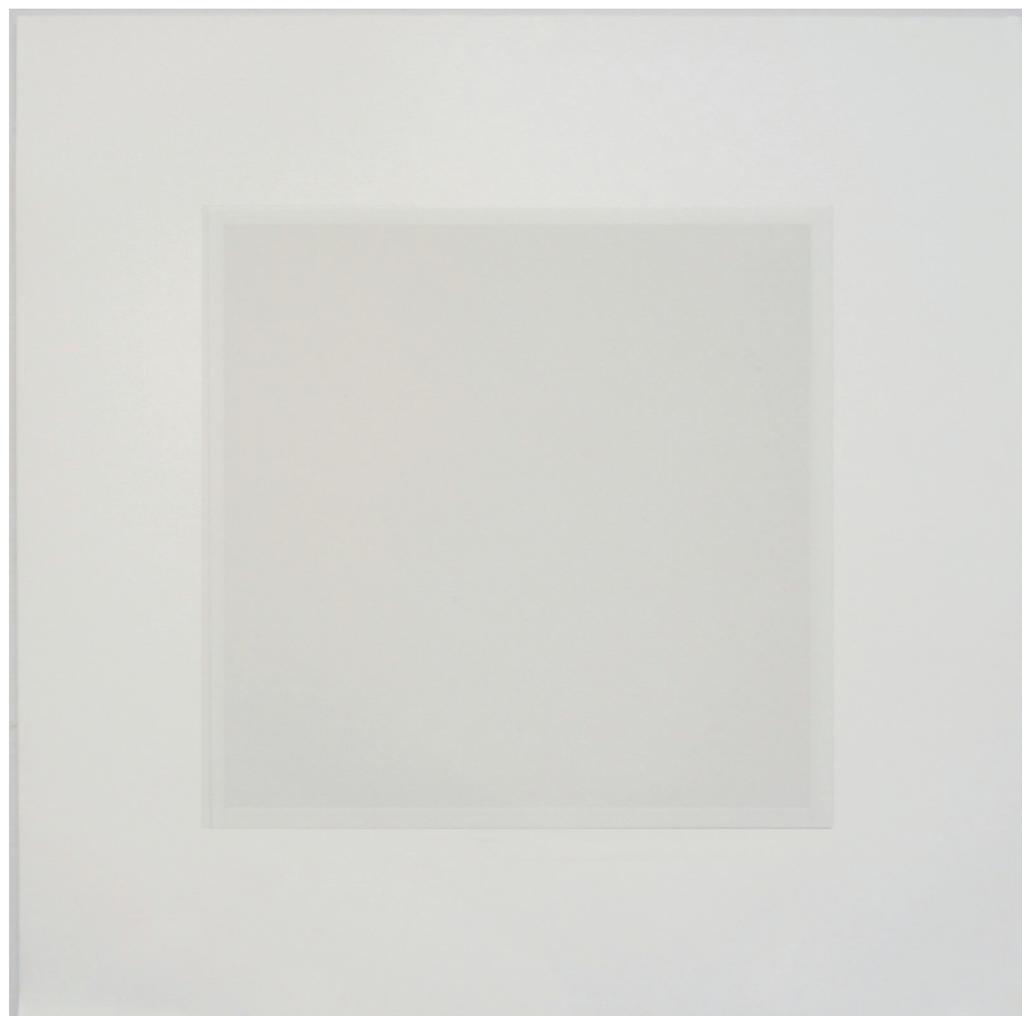
p. 46 : Expositions collectives (sélection)

p. 47 : Commandes publiques et réalisations (sélection)



*Les fenêtres de l'oncle Albers (détail), acrylique sous plaques de verre, 120 x 120 cm, 2005*

*Je ne sais pas tout de mon travail*  
R. G.



*Pastel, pastel sec sur papier vélin, 100 x 100 cm, 2012*

## S'ABSTENIR POUR Y ÊTRE

**François Barré**

Paris, 2020

*Très peu de paroles importe : c'est ou pas, à l'instant.  
Mallarmé, La Musique et les Lettres.*

Les mouvements et leurs élans collectifs d'artistes cousins et défricheurs des mêmes terres, au risque des combats frontaliers et des murs de jardins, n'existent plus aujourd'hui rendant chacun à lui-même et au souci d'éprouver par sa dissemblance, fut-elle fêtu de paille et parcelle d'éclat le « narcissisme des petites différences ». Ainsi solitaires et côte à côte, vivent en cellule de drôles de particuliers assignés à d'infimes résidences. Leurs points communs continuent de les rendre semblables alors même qu'ils les voudraient signes de distinction. Je force volontairement le trait tant la figure de l'artiste en appelle dans sa perpétuation à l'évocation baudelairienne du beau éternel et invariable se dépravant tour à tour ou tout ensemble, avec l'époque, la mode, la morale et la passion.

Ainsi naissent des voisinages hostiles nourris de maigres différends, simples variantes et surinvestissement de soi. Et du marché maintenant. René Guiffrey est en dehors ; loin du beau et de son pathos, des oripeaux de l'élégie, de la fulgurance et de ses émois. Je connais son travail depuis plus de cinquante ans, le découvre encore et ne sais le décrire.

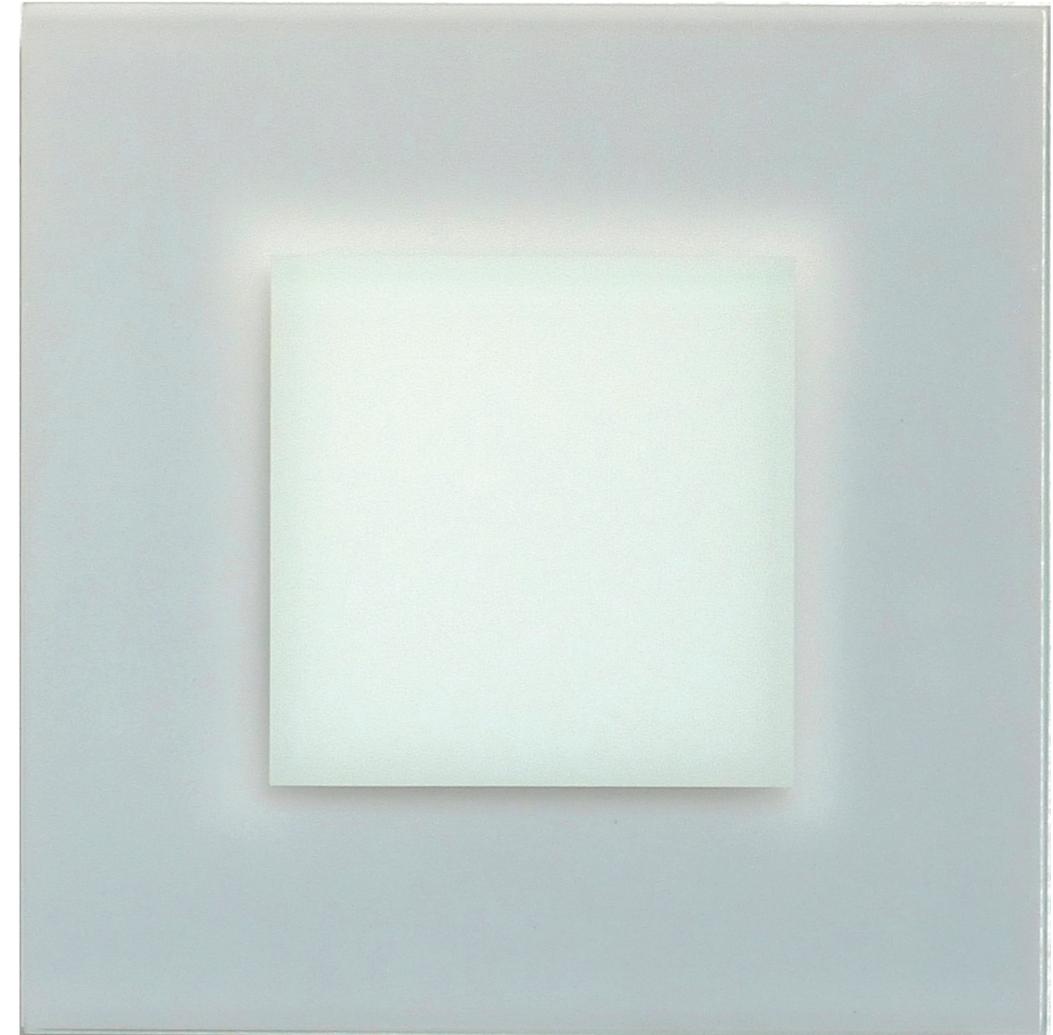
Ce qu'a entrepris Guiffrey lui laisse des territoires si vastes qu'il ne pourra les parcourir complètement. Des avancées jamais éprouvées se heurteront à la difficulté du compte rendu et de la réception ; manque de mots, de forme, de figure, de récit, de fixité, d'arrêt sur image, d'instant décisif (ils le sont tous) de semblance et ressemblance, de mémoire rapportée. Tout y est attente et mouvement, présence et absence, vide et fermentation, force de l'infime, marche que rien n'arrête. L'infini de la lumière, venue sans apprêt, est dans cette somme d'insaisi la « marque de l'ouvrier sur son ouvrage ». Le vu est le su. Mais peut-on le dire et qu'a-t-on vu ? La vue n'a pas de prise. Tout y paraît rigueur, calcul, délibération mais l'incertain peut y être le dessein même de la recherche. L'impossible y est probable. Le temps passe.

Les matériaux tracent le chemin, arment un discours de la méthode. L'attention aux mots est absolue, défiante parfois. Il ne faut pas qu'ils se ferment prévient Guiffrey « Nommer et présenter le blanc, je ne m'en sens pas capable. Je tiens beaucoup à cette définition donnée par Jean-François Lyotard : « ton blanc, c'est le blanc de tout le monde » – comme la lumière – et ce qu'écrit Beckett : « non pas le blanc mais la notion de blanc ». Face à ce blanc, au verre, à la transparence, à la lumière et à ses jeux sur les matériaux, la réception semble immédiate, nous met en mouvement puis questionne et trouble. Il y a une force organique, un bruissement, un flottement, quelque chose de caché, de l'enfoui. Il faut y retourner voir.

Guiffrey construit des machines de mouvement. Il en maîtrise la construction et ses apparences de précision absolue tout en préservant la possibilité d'un jeu, d'un effet infime qui désordonne la répétition, le sériel et la similitude. La trace s'anagramme à l'écart. Son atelier peut sembler quand on y pénètre, contenir des œuvres principalement carrées, et de l'une à l'autre se ressemblant. (« Je répète pour être sûr de ne pas dire toujours la même chose »<sup>1</sup>).

Elles sont toutes différentes et produisent un effet innommé, celui d'une famille, d'une chambre verte qui serait blanche, d'un silence composé. Ce sentiment de percevoir une vastitude au travers d'un regard et d'un déplacement, d'y trouver des composants non reconnus lors d'un nouveau passage et de ne savoir y discerner des limites, s'apparente au paysage. Celui-ci n'est jamais immobile, change selon le temps (qu'il fait et qui passe), son mouvement propre et le mystère de sa mesure<sup>2</sup>. Mais ici rien n'est représenté et tout semble délibéré. Nous-mêmes pouvons passer dans l'œuvre et non l'artiste qui veut s'absenter ; c'est son travail. Trouble d'un regard, le nôtre, venu de l'œuvre, flottant dans les limbes d'un paysage labile et ordonné. L'œuvre y fait le regardeur.

Cet artiste attentif au jeu qui n'empêche pas la lumière de passer et à celui qui impose des règles pour nous libérer, vit loin de l'entre soi et de ses divertissements<sup>3</sup>. Si le jeu est le travail de l'enfant pour comprendre le monde il peut être celui de l'artiste, à l'œuvre pour dérouter et retourner à l'essentiel. La dépersonnalisation qui dégage l'œuvre du moi de l'artiste n'est pas une tragédie mais une procédure joueuse qui calcule pour troubler et mesure pour illimiter.



*Taie*, acrylique sous verre, 50 x 50 cm, 2016

La règle qui commande la mise en jeu s'applique en son entier. Énoncée par Guiffrey, elle inscrit en elle les ressources de projet, l'écriture, la musique, l'idée et ses instruments, les outils de la production, le temps passé et les bribes du quotidien. Il n'utilise pas de boulier mais met en boules annuelles l'ultime symbolique d'une recherche incessante, des morceaux d'adhésifs. Il les appelle « littérature ». Les heures et les jours y sont enfouis, mis en forme et retenus ; l'idée donc qui porte en soi les attachements les plus chers pour aller jusqu'au blanc, à la couleur de l'eau, aux matériaux industriels et au détachement. On décèle une méthode de déroutement, une fabrique de désorientation qui n'impose pas la brutalité d'une volte-face mais égare insensiblement, éloigne en feignant de reproduire, donne aux ombres la rigueur d'un trait, accueille l'inattendu du matériau – fougères, virus, fautes de trempe, poussières, parasites – comme une bienvenue, retrouve le familier en l'étrangeant ainsi qu'il est fait aux standards de jazz. « Qu'est-ce que Dieu ? Dieu est longueur, hauteur, largeur et profondeur » écrivait Bernard de Clairvaux. Guiffrey y ajoute l'ombre d'un doute.

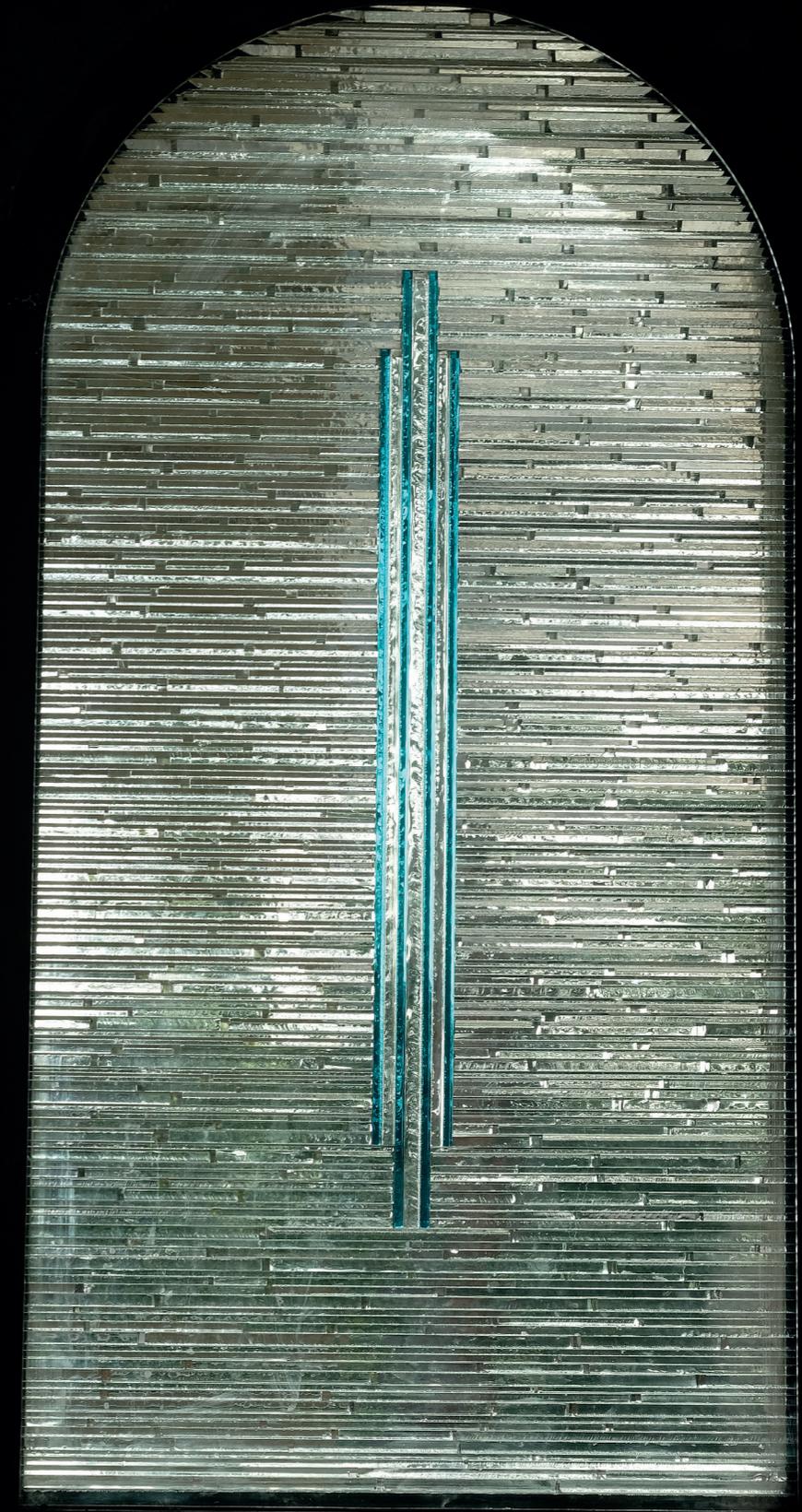
À force de dénudation on tutoie l'infini, on produit du visible non dicible, (« au jour le jour » avais-je écrit une fois précédente) qui ne disparaît jamais complètement. Il y a toujours un appel, une existence, des limites qui s'estompent jusqu'au débord, une centralité fuyante, des faux plats et des faux plis, des formes géométriques qui désaffectent l'angle droit ; une épaisseur de la transparence précise Guiffrey, une opacité de l'écriture blanche disait Barthes, un bruissement. La neutralité n'est pas l'arrêt. Guiffrey ne fuit pas, il congédie pour mieux révéler cela qui toujours demeure. Sauf à s'arrêter. Nous sommes sur des lignes de faite, au risque du sublime écrit Maurice Benhamou, éprouvant l'effroi du beau selon Bernard Privat. Lorsque Lyotard assigne au blanc de Guiffrey, la caractéristique d'être de tout le monde, il en dit une appartenance commune autant qu'une universalité nous contenant.

On peut observer qu'un travail partant d'une double origine, des mesures artisanales de la main (empan, coudée, bras, corps dressé) et de la série propre à l'industrie (cinquante-sept toiles) s'apure à chaque avancée et s'allège des effets qui pourraient séduire.

Ainsi est-on passé de la toile au verre, au carrelage, à la porcelaine, (mais le peintre demeure) des brillances à la matité pour atteindre dans le dernier triptyque, « les nues de Jacques », à la plate matité glacée de la surface blanche. Mais le roi n'est pas mat et le trouble demeure. Je suis vieux genre comme disait Beckett et y verrais bien au risque de choquer l'artiste une magie, une sorte d'éther, une part des anges qu'il est seul à atteindre. Avec bonheur la raison oublie ses marques et s'y perd dans un espace qui n'est pas un « point de vue » mais un champ climatique et une éthique. L'œuvre est « en soi » nous dit Guiffrey, partout chez elle avec ou sans les raisons du contexte, mais toujours vers nous. Elle ne s'arrêtera pas de respirer.

Le vitrail du vingtième siècle à aujourd'hui est devenu, de Fernand Léger à Aurélie Nemours ou Imi Knoebel, un espace de prédilection où exprimer le spirituel dans l'art. Guiffrey a créé dans deux chapelles proches de chez lui – au Beaucet et à Bédoin dans le Vaucluse, des vitraux qui ne ressemblent à rien de ce que nous connaissions et qu'il a lui-même réalisés selon une technique nouvelle et personnelle. Ligne à ligne, le verre concassé, faisant traits et strates parallèles, à l'oblique ou à l'horizontale peut être traversé par une ligne verticale – incolore au Beaucet, bleue à Bédoin–.

Page suivante : *Bédoin*, Notre-Dame-du-Moustier, Vitrail N°6. 100 x 50 cm, 2020



Sans recherche d'une quelconque connivence avec la religion et ses récits, une lumière pénétrante crée en rencontrant ces surfaces légèrement hérissées d'éclats de verre et de brillance, un parcours changeant appelant la levée du regard ou le sentiment – si léger qu'il est plus d'une pensée que d'une perception – de traversée d'une nuée. Nos déplacements font apparaître le vitrail sous un jour nouveau, le même mais d'un autre relief et d'une clarté juste apparue. De l'un à l'autre et de leur rencontre naît l'infini du temps, une force qui nous outrepassé ; avec une incroyable discrétion.

On doit s'étonner de la méconnaissance d'une œuvre majeure, à nulle autre pareille, déjà entrée dans l'histoire et délaissée par les faiseurs de modes et de cours. (René Guiffrey prévoyant (?) intitulait déjà en 1978, une de ses peintures, acquise par le MAM de la ville de Paris : « Nous entrerons dans la carrière quand nos aînés n'y seront plus »).

Maurice Benhamou, dont on lira la force d'une analyse et d'un plaisir dans le texte inédit ici présenté aura été l'un des premiers à « saisir » l'importance de cette œuvre et à l'exposer.

La galerie ETC qui perpétue en famille dans un espace nouveau ses engagements et ses découvertes, était seule à pouvoir affirmer une légitimité et une audace de défricheurs en invitant René Guiffrey, là où ses recherches trouvent un écho et des voisinages d'engagements et de rigueur.

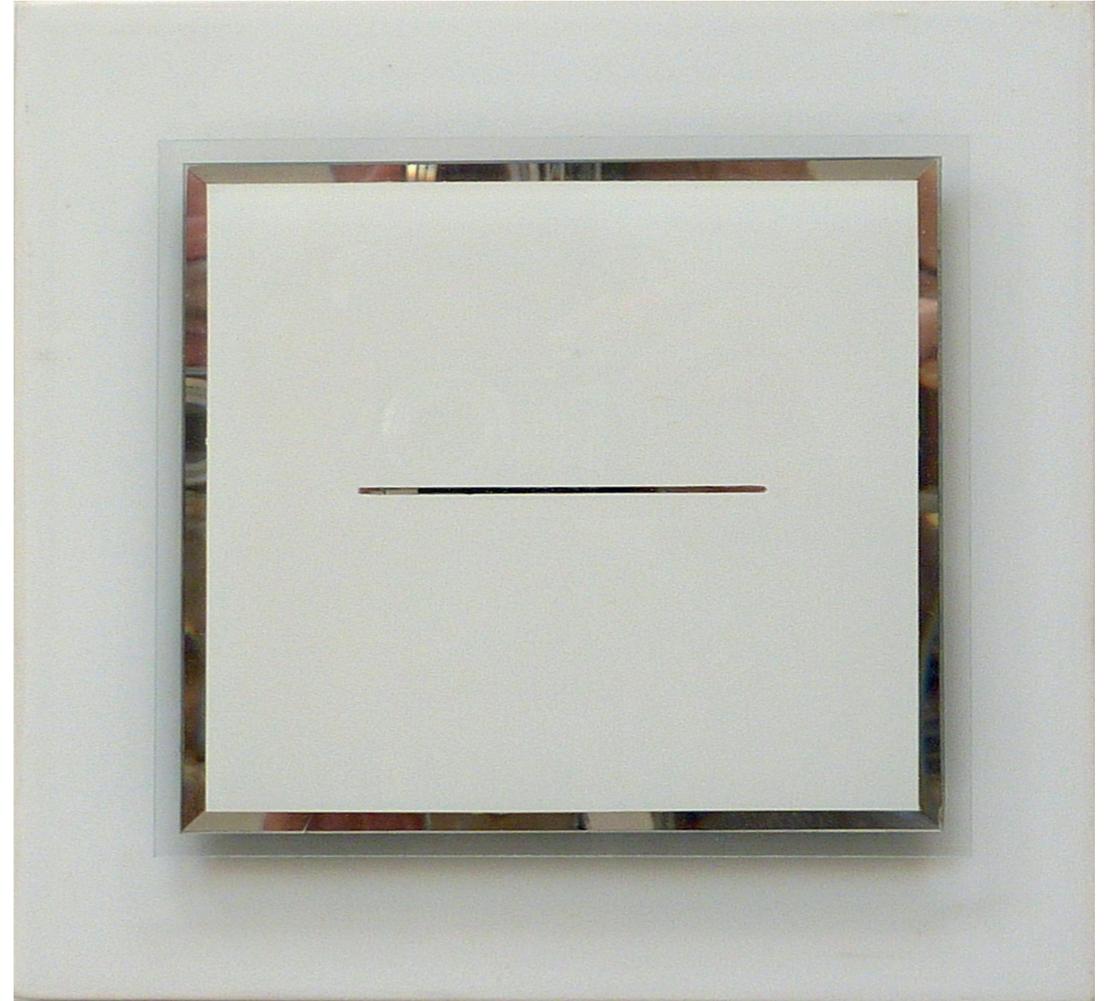
1. René Guiffrey *L'œuvre à blanc, un parcours*. Fage Édit. 2016

2. Divertissement : « action de détourner à son profit » selon le grand Robert de la langue française.

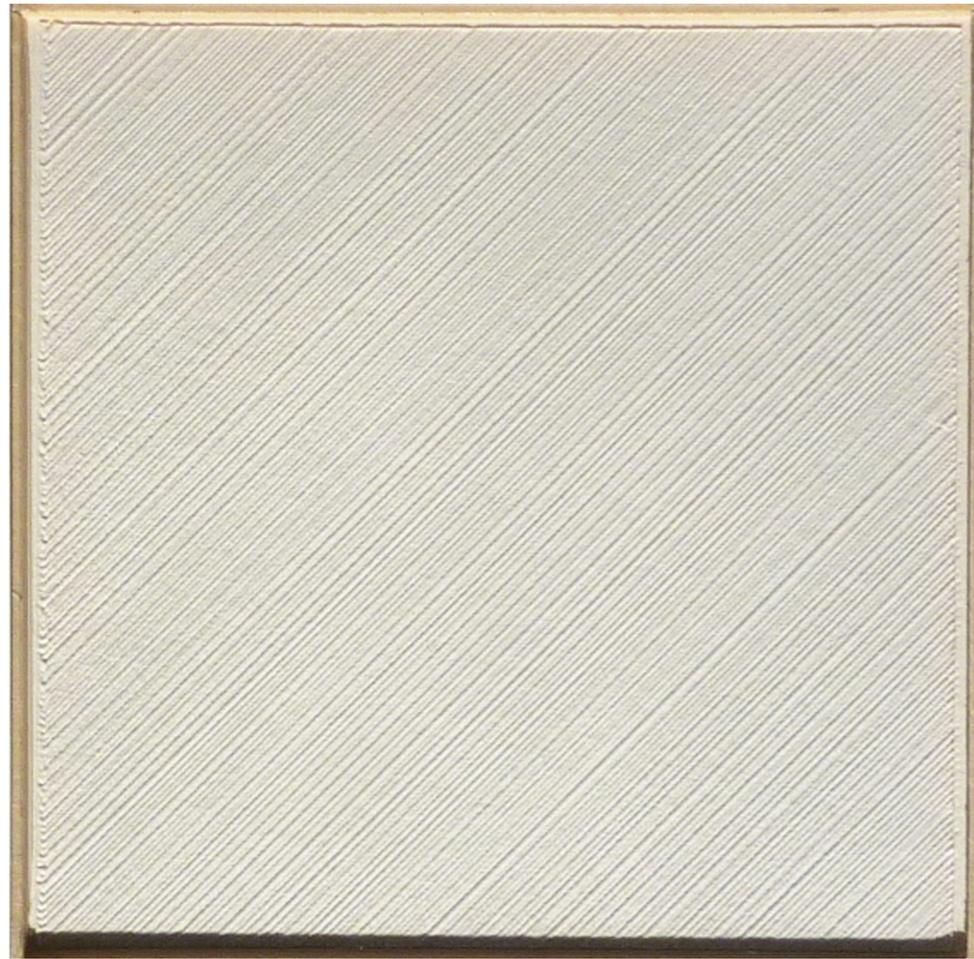
3. Bernard Lassus *Paysages quotidien. De l'ambiance au démesurable*, Centre de Création Industrielle - Musée des Arts Décoratifs, Paris, 1975.



*Psitt ! (II)*, acrylique, verre, miroir, porcelaine, 37 x 28 cm, 2019



*Ah ! Léa !*, acrylique sous verre, miroir brisé, porcelaine, 25 x 25 cm, 2020



*Kare-sansui*, striures sur papier vélin, 50 x 50 cm, 2006

## RENÉ GUIFFREY OU L'EFFROI DU BEAU (extrait)

**Bernard Privat**  
Modène, 2007

Brillant ou mat le verre réfléchit le regardeur mais non l'auteur. Le peintre s'obstine à remplir l'espace avec du vide. Et ce n'est pas là une tâche évidente. Le regardeur enfin, laisse son empreinte éphémère, son reflet dans l'œuvre elle-même. Posture extrême de l'effacement du peintre qui sollicite sans relâche la concentration du spectateur ; spectateur lui-même réceptacle vivant et acteur. La vigilance vers la quintessence du regard d'autrui reste un impératif fort d'entrée de jeu.

Maintenant doit-on pousser cette logique jusqu'à l'effacement du blanc pour le confondre enfin avec l'effacement de soi ? Détachement ou simple suspicion ?

Paradoxe du blanc générique quasi improbable. Un peintre peut-il naviguer complètement hors du champ chromatique jusqu'au signifiant vide de la couleur s'il existe ?

Pas de commentaires superflus chez Guiffrey. La peinture dans son projet visionnaire démasque toute cécité intérieure. Mais la beauté à l'état brut est inhospitalière. Parfois impie. Déclin fatal de la perception chez Narcisse. Et, comme Alice, nous devons traverser le miroir pour atteindre les représentations de Guiffrey. Loin de toute séduction, l'effroi du beau ne nous laissera alors aucune esquive possible.

Voir nécessite quelque chose en soi.

Le carré, simple archétype géométrique, incarne bien ici une figure emblématique proche de la fiction, au-delà du seuil du réel ou du symbolisme pur. La cohésion plastique de ces carrés transfigure par ailleurs leur valeur sémantique pour tendre vers une configuration scénographique de l'ordre du sublime.

Carrés en forme d'énigme.

Objets d'investigations.

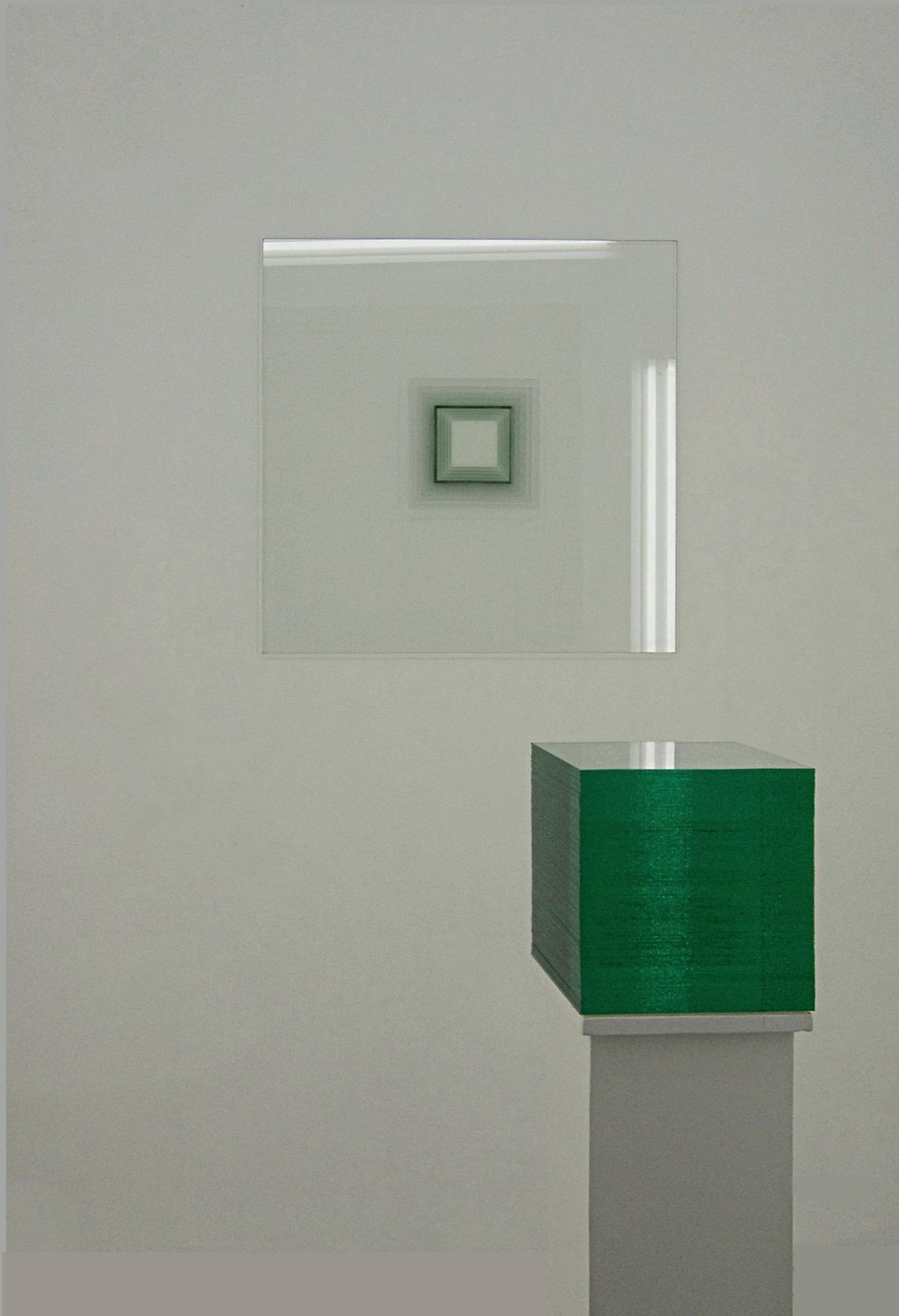
Lointain intérieur.

Pressentiment de sphinx.

Carrés défénestrés par l'imago prométhéen.

Lumière opaque au cycle de genèse.

Souvenir récurrent des jardins secs (Kare-sansui)  
japonais.



## RENÉ GUIFFREY, LA PEINTURE AU RISQUE DU SUBLIME

**Maurice Benhamou**  
janvier 1990

D'une peinture paradoxale. Celle de René Guiffrey. Apparent repos - extrême tension. Formes seulement logiques et rationnelles. Mais cette logique forcée, outrée, devient l'instrument privilégié pour dire l'inexprimable et le chaos de la lumière. Elle semble figée et refermée sur elle-même ? Elle est insaisissable et d'une extrême sensibilité à l'environnement.

## Surfaces

L'exploration systématique des contraires, envers-endroit, peint-non-peint, creux-plein, mat-brillant, crée un univers fluide dont les polarités se retournent sans cesse, et ces tableaux, qui frappent au premier abord par leur immobilité, deviennent très vite d'une instabilité déroutante.

Les « carrelages » exposés au Musée Chanot, à Clamart, sont des carrés (doubles, triples, parfois plus) constitués de fragments de carreaux de céramique blancs, assemblés en sorte de laisser en creux la légère réserve du joint de ciment blanc. Le réseau complexe de ces joints joue un rôle ambigu. Selon la lumière il peut devenir le seul « plein » du tableau, le carrelage tout entier étant aboli dans une sorte de transparence. Sous un certain angle de vue - de trois-quarts - tout disparaît, carrelage, réserve, ombre des réserves. Il n'y a plus qu'une lumière humide qui semble couler comme une eau légère. Sous un autre angle, presque de profil, la fluidité se tarit. Il n'y a plus qu'un trou dans le tissu du monde, un « blanc » au sens de la lacune, un effacement total. Le poids, souvent considérable de ces « carrelages » montés de surcroît sur une lourde semelle de plâtre, n'enlève rien à cette légèreté presque immatérielle.

« La surface n'a pas de corps » disait Léonard pour justifier la localisation de la peinture dans l'au-delà des surfaces. La solution d'un Strzeminiski pour revenir à la vérité de la surface fut de lui donner un corps. C'est justement le sans-corps de la surface que René Guiffrey cherche à atteindre et à retenir pour en faire l'œuvre tout entière.

Cette instabilité superficielle se retrouve dans presque toutes les œuvres. Mouvement réel de l'eau ruisselant sur les cubes de verre de l'une des deux fontaines réalisées à Vaucresson. Mouvement de l'ombre dans la série des « plis ». Impression de « bougé » due à la superposition des plaques dans les « fixés-sous-verre ».

Dans une période plus récente, le peintre a recours à « l'effet burette » (oil-can effect) creusement ou bombement brusque de la plaque de verre à la cuisson lorsque son épaisseur, par rapport à sa taille est insuffisante ; cauchemar des verriers, recherché ici pour mieux faire flotter la lumière.

## Couleurs

Le premier Guiffrey souffre de l'inessentialité d'une couleur toujours arbitraire, tributaire de la lumière et de l'usure du temps, variant selon les lois du « contraste simultané ». Ce n'est pas du tout pour réduire cette inessentialité mais au contraire pour mieux la révéler qu'il a recours désormais au monochrome blanc comme un passage à la limite, à la couleur en apparence la moins colorée. Et en effet l'œil se fait vite à ce chromatisme du peu. Le blanc reste doué, bien plus que toute autre couleur, d'une variété infinie de tons et de nuances. Même dans le cas des œuvres réalisées à partir des carrelages industriels : sous la même référence se vendent des produits de blancs entièrement différents. Quant à l'instabilité de ces blancs elle est plus grande que dans toute autre couleur.

Comment rendre absolu ce qui est par nature superficiel et relatif ? En visant non le blanc mais la notion de blanc. Comme Mallarmé cherchant le parfum d'une fleur « absent de tout bouquet » découvrait la magie pure du vocable, Guiffrey nous fait éprouver celle du blanc au-delà de toute couleur, forme ou matière.

Dans les « fixés-sous-verre » la couleur que nous voyons réellement est verte à cause de l'épaisseur des différents verres collés l'un sur l'autre, mais nous « savons » qu'elle est blanche. Dans la série des 57 peintures des années 1982-1984 qui opposent le blanc peint au blanc non-peint de la toile de lin préparée, c'est souvent, selon la lumière et le déplacement, le non-peint qui apparaît plus blanc que les parties peintes.

Quant au livre que le peintre réalisa en 1988 sous le titre d'*Opéra blanc* et qui est une œuvre davantage d'ordre plastique que littéraire, le texte s'y présente comme un carré de caractères typographiques imprimé en noir de façon compacte au milieu d'un feuillet carré blanc. Ce texte énumère à l'infini des choses blanches (houille blanche, alcool blanc, livre blanc...). C'est donc du noir qui dit le blanc. Et la notion de blanc entre dans un rapport subtil avec le bandeau réellement blanc des marges.

« Épreuve pour tableaux, écrit John Cage, peuvent-ils soutenir l'action des ombres ? » Dans les tableaux-plis qui s'enténébrent avec le repli de leurs volets, jamais sur la notion de blanc une ombre ne peut passer.

C'est toujours du blanc que nous voyons, au-delà du chromatisme riche bien que très instable qui apparaît réellement. Rose ou or de l'aube ou du soir, noir des ombres, vert du verre blanc. Dans certaines œuvres la couleur est offerte presque sans support. L'une des deux fontaines de Vaucresson est constituée de deux triangles de verre transparent qui définissent le carré du bassin. La transparence est pensée par l'artiste comme une étape dans la dissolution du blanc. L'un de ces triangles contient un hologramme, une sorte de filtre optique qui permet l'apparition d'une couleur du prisme sous la forme dans ce cas d'une bande colorée, rouge par exemple et dont le reflet dans l'eau du bassin est de couleur tout à fait différente. Mais bien plus, une ligne rouge-vif peut y être réfléchi en l'absence totale de coloration du verre hologramme. Reflet de la transparence.

Ni couleur de matière ni couleur de surface  
- couleur de rien,

de l'air, du vide.

Précaire, hallucinatoire et réelle.

## Formes

L'esthétique négative adornienne ne rendrait compte que d'une seule phase de ce travail intense, concentré, d'une ambiguïté déroutante, qui s'acharne depuis 20 ans à mettre en échec le blanc comme couleur et le carré comme forme.

C'est qu'il se produit, au cœur même de cette négativité et en même temps qu'elle un retournement radical comme si par des brèches naturellement ménagées, l'indescriptible fusait à travers le descriptible, le sans-forme à partir de la forme en sorte que chaque œuvre doit se voir réellement hors de ses limites. Œuvre piégée - sans artifice pourrait-on dire, par le simple fait que la vie, intervenant dans un système formaliste, logique, équilibré, le perturbe jusqu'à le détruire. Ainsi cette œuvre présentée en 1985 à Trèves en Allemagne, sur un gazon tondu, 225 carreaux de faïence blancs forment un dallage dur et net de 2m x 2m. Huit jours après, la danse dionysiaque des carrés sous la poussée de l'herbe qui les soulève, les déplace, les déborde, constitue la réponse ironique de la nature à la logique du carré qui l'écrasait et l'occultait.

En d'autres cas, le processus est plus élaboré. Dans la suite des 57 peintures de 1982-84 (*Série J-F L*), c'est par des solutions de continuité dans le tracé - et par la nature même de ce tracé - ni ligne ni trait - mais dépôt de blanc, que l'on obtient cet effet d'effacement, de destruction de la forme par la lumière.

C'est dans l'oubli - ou la disparition de l'œuvre - que se recueille l'idée de l'œuvre.

Dans cette même série des 57 toiles qui se renvoient les unes aux autres, l'esprit se perd à suivre la logique trop complexe du développement formel. On revient à la toile précédente pour retrouver le fil mais on oublie celle qui vous y renvoie.

La fontaine-hologramme de Vaucresson est si transparente qu'on passe devant elle sans la voir. Le souci de l'effacement contribue à cette recherche de la notion pure. Disparition de l'œuvre dans la lumière ou sa suppression par la poussée végétale. « Cela ne m'a jamais gêné, dit René Guiffrey, qu'un de mes tableaux soit mal éclairé, peu visible ». À l'Usine Éphémère, usine chimique désaffectée, les carrelages éclatés étaient exposés au-dessus du carrelage usé et fêlé des paillasses. Il fallait être attentif. Ce qui est recherché c'est cet état flottant entre la forme et son effacement. Cette réversibilité où se mêlent intimement l'œuvre et l'oubli de l'œuvre.



Série *J-F L*, série de 57 peintures (Ici, série 50 cm x 50 cm chaque), acrylique sur toile préparée, 200 x 200 cm, 1989

### La recherche du point critique

Le travail est toujours poussé systématiquement, selon des procédures mathématiques parfois, vers un seuil, vers un point critique où peut survenir un brutal renversement - chiasme, rupture, retournement. Soit par exemple, précis, minutieux, le travail suivant sur papier. Ce sont des rectangles pliés pour obtenir - au départ - deux carrés de 11 cm de côté presque superposés. Presque, car le pli se fait selon une légère oblique. Plusieurs papiers pliés de la même dimension seront ainsi disposés bout à bout. Mais le souci de conserver la parfaite orthogonalité de la bande impose, pour chaque élément, une amplification de l'oblique de pliage. Cette amplification va jusqu'à la diagonale, la dépasse, arrive à un tel point de tension qu'il se produit un retournement et que s'engage un processus inverse de resserrement pour revenir aux deux carrés presque superposés.



*Dix fois dix*, priplak, papier-carton Sim White, 50 x 50 cm, 2015

La longueur de la bande atteint, au total, plusieurs mètres. Ainsi une variation minuscule produit-elle des effets macroscopiques jusqu'à une destruction complète du carré lui-même. C'est l'introduction d'un élément d'instabilité dans le système équilibré (et mort) du carré qui a entraîné le mouvement d'expansion vers le point critique.

Ces « catastrophes » (au sens de la théorie de Thorn) se produisent d'une façon ou d'une autre dans toutes les œuvres. Les tableaux qui opposent le blanc peint ou non-peint voient, selon la lumière et le déplacement du regard leur valeur s'inverser.

Même phénomène avec cet effacement total ou par régions dans les grands carrelages des années 1984-1987 où règne un état critique d'instabilité qui perdure, qui fait partie de l'œuvre, qui en est même l'essentiel.

Catastrophe naturelle, si l'on peut dire, dans le cas de l'herbe qui pousse sur les carreaux blancs.

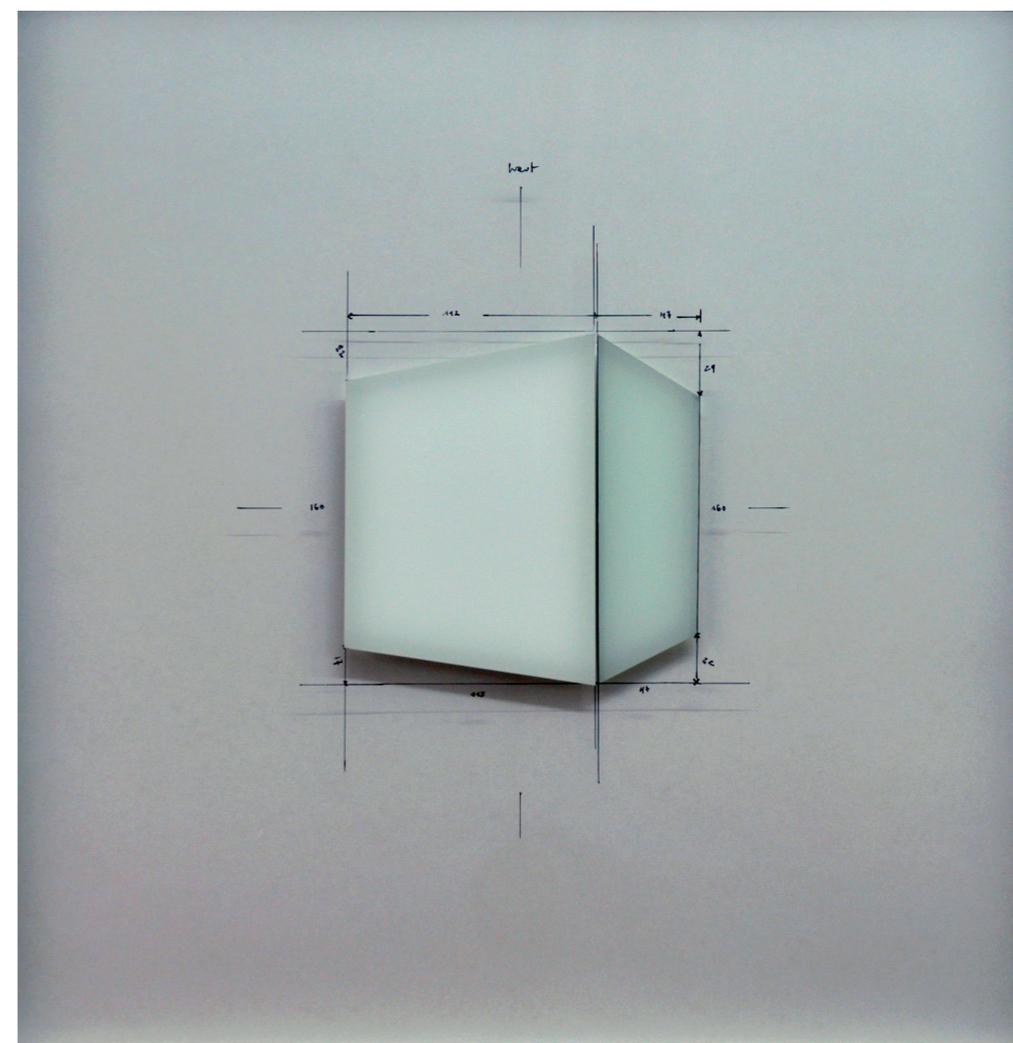
Insistons encore sur la positivité de ces destructions au bénéfice d'un au-delà de la peinture, de la surface, de la forme, vers la notion, l'éblouissement, l'insaisissable.

### **L'œuvre et le temps**

Si la lumière extérieure constitue un élément inséparable de ce travail et crée véritablement les formes, la temporalité n'y est pas moins présente. Ainsi ce carré de gazon tondu ras, peint en blanc, cette fois directement, de façon tout uniforme, au seuil du Musée Chanot de Clamart en 1988. En peu de jours le blanc verdit. Au bout d'un mois le carré blanc, à peine défini par quelques traces, quelques ponctuations, est devenu presque idéal. Notons aussi que l'œuvre s'est faite « presque » seule, avec le temps. Le rôle de créateur est un rôle d'instaurateur. Le fonctionnement autonome de l'œuvre devient le critère de sa vérité. Dans l'hologramme de Vaucresson c'est le temps météorologique clair ou brumeux. Dans d'autres travaux c'est le temps passé, au sens actif de « passé à ». Le travail en série - par exemple les deux cent quarante huit papiers de grand format exécutés en 1989 au crayon et pastel blanc - permet à l'artiste d'acquérir des rythmes qui effaceront tout ce que le geste peut avoir de lyrique ou d'expressif.



*Carré d'angle*, acrylique, encre et crayon sous plaques de verre assemblées. 50 x 50 cm, 2013



*Dessin pour Lola*, acrylique sous plaques de verre, encre et crayon sur papier. 50 x 50 cm, 2016

Dans l'ensemble des toiles carrées, qui comportent un carré central, le tracé de ce carré n'est pas un trait mais un léger relief, un dépôt de peinture ; ce dépôt est obtenu grâce à des milliers de gestes minuscules, orientés de bas en haut au prix souvent de longues heures de travail.

Dans la répétition monotone, le geste perd tout caractère gestuel, se neutralise, s'impersonnalise. Le peintre s'efface. L'effet obtenu est inappréciable. Un trait eut été opaque, toujours lisible, indestructible. Ce dépôt de peinture est un dépôt de temps qui trouve avec la lumière et l'espace d'étranges complicités, se dérobe et disparaît à certains endroits, accentue sa présence en d'autres, vivant, fluctuant.

Étrange impression que procurent ces grandes toiles blanches.

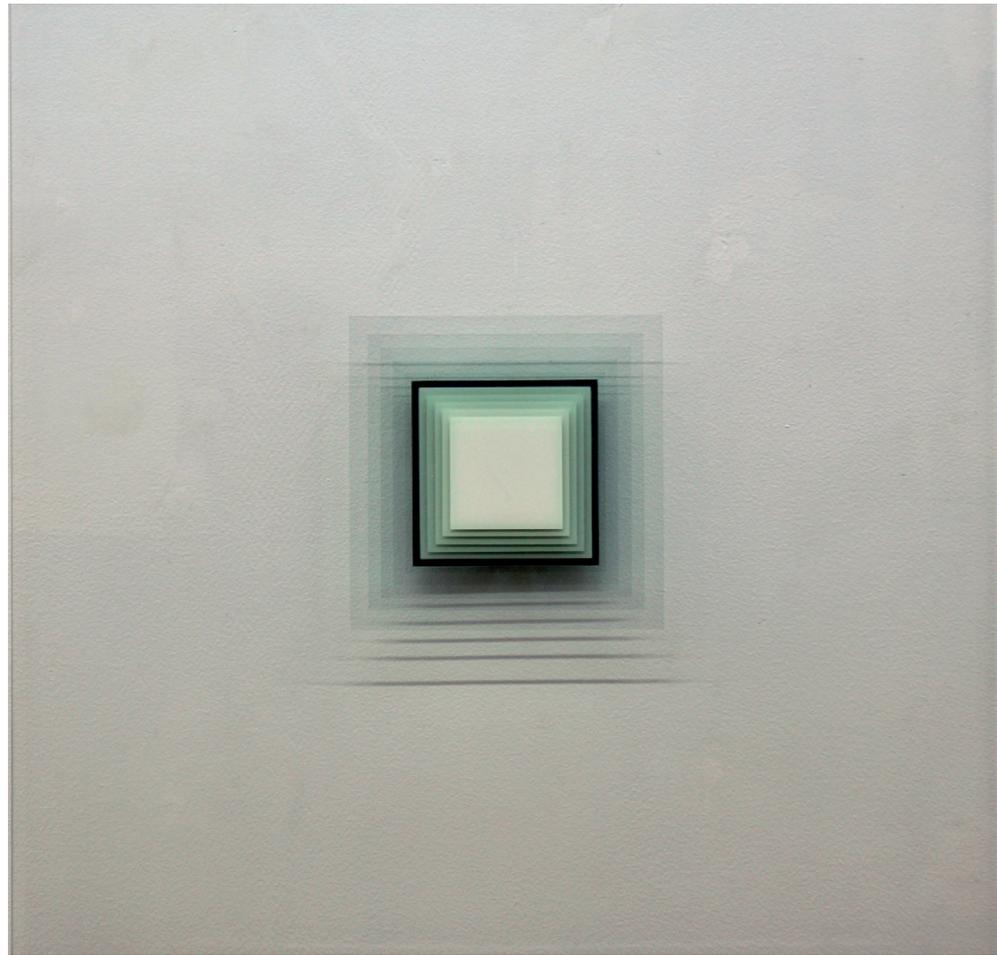
De durée peut-être plus que d'espace.

### **Plis**

Durant toute l'année 1989, René Guiffrey reprend le travail sur le pli qui avait été abordé dès 1972. À cette époque la ligne constituait la préoccupation centrale. Il s'y était confronté dans une série de dessins sur papier millimétrique.

Dure, tracée au tire-ligne, énonciation figurale, plan, relevé, plutôt que dessin, elle invitait à la pliure qui seule, la rendant inutile pouvait l'abolir. Dans le dépli, la trace labile, accentuée par l'ombre, effacée par la lumière, retirait au trait son caractère de réel contraignant, tyrannique, pour l'ambiguïté inasservie de cette « présence-absence ». Tout le travail qui suivit se fit, comme dans le vide avec cette ligne virtuelle. Cela constitua un acquis.

En 1989 l'intérêt se porte plus largement sur la forme, celle du carré, figure aussi contraignante que l'avait été la ligne. La stratégie sera taxinomique. Il explore de façon exhaustive toutes les situations possibles dans le cas du pli d'un rectangle en trois faux-carrés. Faux, car le pli se fait selon une oblique d'un demi centimètre de pied par rapport à la perpendiculaire, en sorte que, grâce à elle, si le carré se mesure au carré, il ne s'abolit pas dans la confrontation. Les deux cent quarante huit possibilités répertoriées en une table générale sont exploitées de deux façons. D'abord par l'exécution matérielle du pliage sur des cartes de 40,5cm x 13,5cm, ensuite par un double travail sur des papiers blancs de format raisin, à savoir le relevé de la pièce pliée et celui de son dépli pastellé de blanc.



*La Mouche*, acrylique et émail sous plaques de verre, 120 x 120 cm, 2006

Ce pastillage crée une sorte d'immatérialité. La couleur, toute à sa fonction de couleur, semble se désolidariser de la forme et s'élever doucement au-dessus du papier. L'ensemble, d'un grand raffinement, ne se ressent pas du labeur qu'exigea durant près d'une année ce vaste projet. La démarche s'accomplit comme un sautillerment répété, systématique, rythmique, d'une figure à la suivante presque semblable. Mais dans le climat raréfié de cette œuvre, ce presque induit des différences considérables. Inexposable et même inconsultable dans son ensemble ce travail, destiné à être fragmenté n'existera que par la relation qui en sera donnée.

Dans les innombrables plis, déplis et replis, quelle vérité, elle aussi en partie cachée, en partie révélée, l'artiste cherche-t-il ? Est-ce, comme tout au long de son œuvre celle de la lumière ?

La recherche de cette lumière non qui révèle mais qui fait disparaître pour éclairer le vide, très précisément le vide de la disparition de l'œuvre, n'est-elle pas la vraie finalité ?



*Saint Sang-Neuf*, acrylique et encre sous plaques de verre, 50 x 50 cm, 2018

### Expositions personnelles (sélection)

- 2019 – 2014 – 2009 – Ménerbes (84). Galerie un lieu une œuvre.  
2017 – 2013 – Lille (59). Galerie l'Espace du Dedans.  
2016 – Isle-sur-la-Sorgue (84). Campredon Centre d'Art (rétrospective).  
2016 – 2017 – Alès (30). Musée P.A.B.  
2013 – Pernes-les-Fontaines (84). Galerie L'R du Cormoran.  
2010 – Paris. Galerie Gimpel et Müller.  
2007 – 2003 – 2001 – 2000 – Isle-sur-la-Sorgue (84). Galerie Annie Lagier.  
2005 – Lyon (69). Bibliothèque des Missionnaires de l'Institution des Chartreux.  
2003 – Uttersberg (Suède). Galerie Astley (avec Curt Asker).  
2002 – Kvilinge (Suède). Tomarps Kungsgård (avec Curt Asker).  
1998 – La Seyne-sur-Mer (83). Villa Tamaris (avec Jean Degottex).  
1998 – Neunkirchen (Allemagne). Galerie im Museum Burgerhaus.  
1997 – 1995 – Paris. Galerie Romagny.  
1992 – Bruxelles. La Hulpe (Belgique). Galerie Its Art Ist.  
1992 – 1991 – Paris. Galerie Charles Sablon.  
1989 – Newcastle (GB). Hatton Gallery.  
1989 – Loughborough (GB). College of Art and Design.  
1988 – Clamart (92). Centre d'Arts Plastiques Albert Chanot.  
1985 – Saarbrücken (Allemagne). Galerie Martin Steinert.  
1984 – Trier (Allemagne). Palais Walderdorf.  
1978 – 1975 – Paris. Galerie Françoise Palluel.

### Expositions collectives (sélection)

2019 – Saar-Poteries (59). Musverre (Musée du verre).  
2018 – Waldenbuch (Allemagne). Museum Ritter.  
2018 – 2017 – Lille (59). Art Up, Galerie l'Espace du Dedans.  
2018 – 2015- 2012 -2009 – Paris. Galerie Gimpel et Müller.  
2012 – 2011 –Alès (30). Musée P.A.B.  
2011 – Cambrai (59). Musée des Beaux-Arts.  
2009 – Londres (G.B.). Galerie Gimpel fils.  
2009 – 2008 – 2007. Gigondas (84). Les Hospices.  
2008 – Tome City Miyagi (Japon). Satoru Sato Museum.  
2003 - Abbaye de Beaulieu (82).  
1995 – Munich (Allemagne). Räumen von Pro Siben Television.  
1995 – Sèvres (92). Musée National de la Céramique.  
1994 – 2003 – Milan (Italie).Galerie Arte Struktura.  
1990 – Paris. Arche de la Défense.  
1989 – Tokio (Japon). Galerie Moteki.  
1988 – Sendai (Japon). Galerie Seijo.  
1988 – 1979 – Paris. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.  
1987 – Japon. Musée Yamahashi.  
1986 – Paris. Chapelle de la Salpêtrière.  
1985 – Paris. Quai de la Gare.  
1981 – 1982 – 1983 – Trier (Allemagne). Europahalle.  
1978 – Paris. Grand Palais. F.I.A.C. (Galerie Palluel)  
1974 – Paris. Galerie Gérald Pilzer.

### Achats. Commandes et réalisations publiques et privées (sélection)

2018 -2019-2020 Bédoin (84). Chapelle N-D du Moustier -  
Conception et réalisation de 6 vitraux.  
2018 - Waldenbuch (Allemagne). Museum Ritter. *Colonne  
Joyce* (achat).  
2016 -2017- Le Beaucet (84). Conception et réalisation de 4  
vitraux pour l'église paroissiale.  
2003 - Montreuil (93). Œuvre en verre destinée au hall d'entrée  
d'un immeuble à vocation sociale. (Commande de la Sté  
Construire à l'Est).  
2003 - Vaucresson (92). Collège Yves du Manoir. Sculpture-  
verre.  
1993 - Nantes (44). Hôtel des Impôts . Colonne-verre  
monumentale .  
1993 - Paris Hôtel Kléber Palace. 6 œuvres en verre (achat).  
1992 - Paris- CNAC. 4 œuvres en verre (achat).  
1991 - Saint-Ouen (93). Hôtel des Impôts. – Œuvre  
monumentale en verre.  
1990 - 1993. Toulon (83) Sculpture-fontaine en verre.  
1989 - Paris. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Peinture  
(achat).  
1989 - Vaucresson (92). Collège Yves du Manoir – Sculpture-  
fontaine en verre et bassin holographique.  
1989 - Paris. Arche de la Défense. Œuvre en verre. Collection  
Caisse des Dépôts et Consignations.



cliché Hans Silvester

Remerciements photographiques :  
Jean-François Alessandri  
Jean-Claude Boquet  
Martine Loeb-Langlois  
Hans Silvester

Galerie ETC  
28 rue Saint-Claude  
75003 Paris

[www.galerie-etc.com](http://www.galerie-etc.com)

ISBN 978-2-9566687-5-6

etc  
galerie d'art

