

À trop affirmer que l'art n'a pas de règles, on en vient à oublier que chaque génération doit faire face aux a priori ou aux diktats, qu'aucune époque ne fut exempte de lois. Est-ce chez Isabel Duperray la marque de l'Espagne, cette terre d'anarchie où l'extrémisme de la révolte n'a d'égal que la violence des traditions catholique et monarchiste ? N'est-ce pas plutôt la rencontre sur les étagères de son atelier du *Manuel de civilité pour les petites filles à l'usage des maisons d'éducation* de Pierre Louÿs, discrètement posé devant d'autres livres ? Ou est-ce tout simplement la contemplation de ses œuvres qui m'a conduit à opter pour ce titre ? Tout de suite il lui plut – au point qu'un temps nous en-visageâmes que « Hors la loi » devînt le titre du livre...

Cependant, à regarder les estampes qui illustrent ce texte, il n'est rien qui outrepassse les anciennes règles de l'art : l'étude des maîtres qui suppose la copie, ces essais successifs dont nous avons ensemble choisi de reproduire plusieurs états, inspirés par la *Baigneuse*¹ de Rembrandt de la National Gallery de Londres [fig. 1]. À peine peut-on parler d'abstraction progressive dans l'élimination des détails et dans la recherche d'une liberté d'exécution qui s'éloigne du modèle, car cette part de l'œuvre nous semble, à dire vrai, très classique si le mot n'est pas impropre parce que galvaudé. La peinture est-elle classique comme le serait la musique ? Une musique que l'on interprète mais que l'on ne compose plus... « Classique », *La Toilette de Vénus*² de Vélasquez ? Cette *Venus del espejo* [Vénus au miroir] dont l'original est lui aussi à la National Gallery [fig. 2] ? Davantage, probablement, que *La Toilette de Cathy*³ de Balthus, qui paie pourtant un clair tribut à la manière ancienne et dont l'auteur, avec Bonnard, est peut-être de ceux qu'Isabel Duperray a le plus regardés. Hormis ce surcroît d'érotisme qui serait la marque de la modernité de Balthus, sa peinture a toujours cherché à s'approcher de celle de ses maîtres, quand celle de Bonnard n'entretint que des liens d'inspiration, parfois lisibles et parfois masqués, de Chardin à David, se nourrissant aussi du dialogue avec ses contemporains – avec Matisse avant tout autre. Or, qu'il s'agisse de l'un ou de l'autre de ces exemples, tous ont contribué à un moment donné à forger le langage expressif d'Isabel Duperray. Certains se retrouvent sans peine, d'autres non. Est-ce faire trop que suggérer un rapport, même infime, entre les esquisses de Fernando nu [fig. 3] et les représentations de Marthe que Bonnard a si souvent traquées dans leur salle de bains commune ? C'est aller trop loin sans doute, car le thème des baigneurs est si présent dans l'histoire de l'art que l'on ne peut sans approximation extraire un nom plutôt qu'un autre : j'aurais aussi bien pu dire Cézanne. Il demeure que les baigneurs de Cézanne sont anonymes, indistincts, éloignés de lui, et que les nus de Bonnard le sont rarement – comme, d'ailleurs, la *Baigneuse* de Rembrandt.

Nous voici, malgré nous, entraînés dans la chaîne infinie des associations possibles, de la reconstruction illusoire d'une généalogie à laquelle la peinture réelle, présente, répondra toujours par la négative – et ce d'un regard ironique et un rien soupçonneux que je connais trop bien pour l'avoir expérimenté au cours de nos longues discussions. Qu'avons-nous à dire sinon que c'est une œuvre ? Celle de l'artiste. Bien sûr, certaines relations se tissent au cours de ce qu'il faut bien appeler un apprentissage, puis dans le travail de la maturité : celui que nous avons eu l'occasion, par exemple, d'admirer à Tulle – le mot n'est pas trop fort ; ceux qui ont vu accrochées là-bas les peintures de l'artiste le

reconnaîtront. D'ailleurs, c'était dans une église et les œuvres souffraient la comparaison : elles tenaient là où l'art des XVII^e et XVIII^e siècles a autrefois pu figurer. En appelle-t-on donc toujours au rejet de la loi ? Il semble qu'au contraire notre chemin nous ait menés de plus en plus sur les pas de l'histoire, de ce que l'on appelait la tradition et que bientôt il n'a plus fallu nommer sauf pour s'en détacher. Ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Isabel Duperray se tient seule, entre une histoire écrasante et l'art contemporain – seule, pas tout à fait, car c'est le lot d'autres peintres avec elle ; mais sont-ils si nombreux, ceux qui acceptent de se placer à cet endroit précis ? Sous le carré noir.

Lorsque j'ai découvert l'accrochage de l'exposition de Tulle, j'ai été frappé par ce qui m'a semblé être une allusion évidente au *Quadrangle*⁴ de Malevitch – fausse parenté, bien sûr, inspirée par le format du tableau et par sa dominante sombre [fig. 4], ainsi que par l'emplacement qui lui avait été donné dans l'église Saint-Pierre : il était à la place du Christ... Ce qui me paraissait propre, alors, à incarner la part de révolte contenue dans l'œuvre d'Isabel Duperray, exprimait aussi paradoxalement une volonté d'adhésion extraordinaire à toute l'histoire de la peinture. L'illusion du carré noir cachait un paysage, mais en ce lieu l'œuvre semblait douée d'une vie propre et il émanait d'elle une force singulière que le dispositif était venu redoubler.

Les œuvres qui ont été exposées à Tulle étaient toutes des paysages : des collages photographiques sur lesquels l'artiste a peint – images de monuments aux morts clairement identifiés [fig. 5] – jusqu'aux tableaux proprement dits, tout ressortissait à la représentation d'extérieurs plus ou moins explicites. Même si la part d'imaginaire y est forte – qu'est-ce d'ailleurs qu'une peinture de paysage, sinon l'intervention de l'artiste sur les impressions que provoque en lui un milieu déterminé ? –, les paysages d'Isabel Duperray n'échappent pas aux règles de la représentation. Mais, de même que ses *Dormeurs* [fig. 6] frappent par leur monochromie et une sorte d'intensité plane, ce que je suis tenté d'appeler ses *figures d'extérieur* revient toujours à des surfaces sur lesquelles s'impriment plus ou moins certains éléments caractéristiques empruntés au-dehors. Parfois, elle les mélange : *Dormeurs* et paysages recomposent un tout comme si, des premières peintures de nus dans l'eau ou sur la plage [fig. 7] aux paysages que j'ai découverts en 2006 par le détour de l'exposition Pierre Bonnard du musée d'Art moderne – par l'entremise d'Alain Cavalier et de Jessica Castex, qui en étaient tous deux partie prenante – se tissait un continuum. Viendraient ensuite d'étranges territoires orangés et arides, couleur de fin du monde, des extérieurs martiens dans lesquels pourtant se reconnaît çà et là le souvenir d'une plage, d'une falaise, de ces univers déjà parcourus par le peintre [fig. 8]. Puis, comme s'il fallait se retourner un instant quand on quitte un jardin trop connu, apparurent les « paysages au rétroviseur » : photographies peintes ou tableaux dans lesquels s'inscrit l'image inversée, en miroir, du territoire qui sert de fond à la peinture – un ovale ou un quadrangle schématique qui perturbe la compréhension de la toile tout en affermissant son organisation géométrique [fig. 9]. Nous ne savons plus vraiment ce que nous voyons. Parfois, une croix rouge vient même barrer l'image de fond, annulant l'illusion figurative [fig. 10].

Ce n'est pas le plus mince trait de caractère des œuvres d'Isabel que de prêter souvent à l'indécision : à celui qui réclame une explication l'artiste oppose une moue qui ne dit rien, qui peut-être consent d'emblée à l'interprétation que vous voudrez donner, mais pour mieux se reprendre ensuite : c'est elle qui sait ou qui, du moins, pense que la réponse interviendra à coup sûr, mais plus tard : dans la peinture en train de se faire, dans cette suite nécessairement inachevée de tableaux, d'assemblages, de photographies peintes, dans une élaboration sans fin qui rappelle l'expression chère à André Cadere :

c'est peut-être dans la *peinture sans fin* que s'écrit l'histoire de l'art personnelle du peintre.

Pour l'instant, en effet, rien n'est dit. Là est la négation ; l'effort par nature négatif par lequel tout artiste s'approprie l'Histoire, celle des autres, et en fait sa chose. Quitte, dans le cas d'Isabel Duperray – et ce n'est pas là le moindre effet de sa capacité de négation –, à montrer qu'elle est capable de dire non à l'antitradition, au refus de l'histoire et du métier, à tout ce qui n'est pas elle ou ce vers quoi elle veut tendre. Refus obstiné, singulier, mais dont sont issues des formes remarquables, de celles que nous aimerons voir un jour, plus tard, dans les musées. Peint-on pour le futur ? Sûrement autant qu'au regard du passé. « *Should the future help the past ?* », écrivait Liam Gillick dans le catalogue de l'exposition de l'ARC consacrée à Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe et Philippe Parreno en 1998. Peut-être est-ce là le sens de l'entreprise – d'une entreprise qui ne peut être tout à fait individuelle, mais à laquelle contribue l'œuvre vivante, celle qui interroge les lois, qui les provoque et qui édicte ses propres règles. « Obéir à la loi qu'on s'est prescrite est liberté », disait Rousseau dans *Du contrat social*. Ce à quoi tous croient appartient irrémédiablement au passé, tandis que le présent est gros de nouvelles croyances et, sans doute, d'autant d'illusions que le passé en a pu porter ; mais, si nous avons jamais à rendre compte de nos actes, de ce que nous aurons *fait*, ce sera à l'égard de ce futur qui nous est inconnu mais dont, à chaque instant, nous tissons la toile. Qu'il me suffise de dire qu'un jour des paysages d'Isabel Duperray se retrouveront à peu de distance de ceux que Bonnard a peints à Vernon ou que Matisse a conçus à Nice ou que tel artiste dont le nom ne nous sera connu que dans deux ou trois cents ans aura produits à Los Angeles, à Alger ou sur Mars. Ceux qui auront alors à présenter ces toiles établiront entre elles des liens qui ne nous sont pas visibles, car c'est bien à cela que sert une collection : le rapprochement physique entre les œuvres ne suffit pas à l'écriture de l'histoire de l'art, mais il fait apparaître des relations qui, sans cela, n'auraient existé que *pour l'artiste* – et encore, l'espace d'un instant. Comme les « paysages au rétroviseur » nous le suggèrent – n'est-ce pas d'ailleurs une étrange extrapolation de la *Vénus au miroir* ? –, il faut nous taire ici et ne pas tenter de porter un regard rétrospectif à partir d'un point où nous ne sommes pas encore. Qu'une seule certitude continue de nous guider : la route se poursuit. Contre toute attente, la peinture continue ; pourtant, qui en eût pris le pari il y a seulement vingt ans, quand le mot « installation » était sur toutes les lèvres ? Oui, la peinture continue – et, ajouterai-je, celle-ci restera.

1. Rembrandt, *A Woman bathing in a Stream*, 1654. Huile sur bois, 61,8 x 47 cm. Londres, The National Gallery.
2. Diego Vélasquez, *La Toilette de Vénus*, 1647-1651. Huile sur toile, 122,5 x 177 cm. Londres, The National Gallery.
3. Balthus, *La Toilette de Cathy*, 1933. Huile sur toile, 165 x 150 cm. Paris, Musée national d'Art moderne – Centre Pompidou.
4. Kasimir Malevitch, *Quadrangle ou Carré noir sur fond blanc*, 1915. Huile sur toile, 79,5 x 79,5 cm. Moscou, galerie Tretyakov.

Version anglaise

Our over-insistence on the notion that art has no rules leads us to forget that each generation is inevitably confronted with preconceptions and diktats: no era was ever free of laws. In the work of Isabel Duperray might it not be the mark left by Spain, that land of anarchy where fierceness of revolt is matched only by the violence of the Catholic and monarchical traditions, that led me call this essay “Outlaw”? Or finding Pierre Louÿs’s *Erotic Manual of Etiquette for Little Girls* discreetly propped against other books on her studio shelves? Or quite simply my contemplation of her work? She liked the title straight off—so much so that for a time we thought of using it for the catalogue. Even so, looking at the prints illustrating this essay, we find nothing that violates the good old rules of art: the study of the masters, and the copying it called for, and the successive trial pieces—reproduced here in several states—inspired by Rembrandt’s *Bather*¹ in the National Gallery in London [fig. 1]. We can hardly speak of ongoing abstraction in terms of elimination of detail and a freedom of execution taking its distance from the model; for, to be frank, this part of the Duperray oeuvre seems very classical—if the word is not so hackneyed as to be out of place here. Is painting classical in the same sense as music: music, that is, which is played but no longer composed? Is Velázquez’s *Rokeby Venus*² “classical”? This *Venus del espejo* [Venus at Her Mirror] whose original is also in the National Gallery? [fig. 2] More so, probably, than Balthus’s *Cathy’s Toilette*³, which nonetheless makes no secret of its debt to the ancient manner, and whose creator, along with Bonnard, is maybe among the painters Isabel Duperray has looked at the most. Barring the erotic bonus that is considered his modernist trademark, Balthus’s painting has always striven towards that of his masters; Bonnard’s, on the other hand, harbours only traces of inspiration, sometimes legible, sometimes masked, extending from Chardin to David, while also being fuelled by dialogue with his contemporaries, most notably Matisse. All these examples, though, have played their part at one moment or another in forging Duperray’s expressive language, some of them instantly identifiable and others not. Would it be overstepping the mark to suggest a connection—however infinitesimal—between the sketches of Fernando naked [fig. 3] and the portrayals of the Marthe whom Bonnard so frequently homed in on in their shared bathroom? Yes, this would probably be going too far, the bather theme being so much a part of art history that you could probably pull any name out of the hat: I could just as easily have said Cézanne. Cézanne’s bathers, though, are anonymous, fuzzy, distant from their creator, while this is rarely the case of Bonnard’s —and not at all of Rembrandt’s.

So here we are, the artist and I, caught up in spite of ourselves in the endless chain of possible associations, of the illusory reconstruction of a lineage to which the actual, here-and-now painting will always retort in the negative —and in an ironic, faintly suspicious tone that I have come to know all too well in the course of our long discussions. What can we say except that this is an oeuvre? The artist’s oeuvre. True, certain relationships take shape in the course of what can only be called an apprenticeship, then in mature work: the work we had the opportunity to admire in the June 2012 exhibition in Tulle. And “admire” is not too strong a word, as those fortunate enough to have seen her paintings there will testify. Moreover, the exhibition took place in a church, making the works subject to an implicit comparison; they were *there*, in a place where once the art of the seventeenth and eighteenth centuries held sway. Is there, then, still a call for the law to be overthrown? On the contrary, it would seem that we have been led more and more down the path of history, of that “tradition” which

had very soon come to be invoked only as a signal of disengagement. This latter is not the issue here. Isabel Duperray stands alone between the crushing weight of history and contemporary art; not completely alone, in fact, for this is also the lot of other painters—but just how many are there ready to opt for this precise place? Beneath the black square.

When I discovered the work on show in Tulle I was struck by what I saw in one picture as a clear allusion to Malevich's *Black Square*⁴: a mistaken affinity, of course, inspired by the picture's format and sombre tonality [fig. 4], and by the place assigned to it in the church of St Pierre: Christ's place... What seemed to me then an appropriate way of embodying the element of revolt contained in the Duperray oeuvre also expressed, paradoxically, an extraordinary urge to side with the *entire* history of painting. This illusion of a black square in fact concealed a landscape, but in this setting the work seemed to possess a life of its own, radiating a singular power intensified by its positioning.

The Tulle works were all landscapes: from the photocollages the artist has painted on—images of clearly identified war memorials [fig. 5]—to the paintings as such, everything took the form of more or less explicit exteriors. Even if the role of the imagination looms large—what is a landscape, after all, if not the artist's engagement *with* the impressions sparked by a given setting?—Duperray's landscapes do not elude the rules of representation. But just as her *Sleepers* [fig. 6] strike home with their monochromatic quality and a kind of flat intensity, what I am tempted to call her exterior figures return systematically to surfaces more or less imprinted with certain characteristic, externally borrowed elements. Sometimes she blends them: *Sleepers* and landscapes recompose a whole as if, from the first paintings of nudes in the water or on the beach [fig. 7] to the landscapes I discovered in 2006—via the Bonnard exhibition at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, and thanks to Alain Cavalier and Jessica Castex, who were both involved—a continuum was taking shape. These landscapes were to be followed by strangely arid, end-of-the-world orange territories, Martian exteriors which nonetheless yielded, here and there, the residue of a beach or a cliff—these domains already reconnoitred by the painter [fig. 8]. Then, as if in a momentary looking-back by someone leaving a too-familiar garden, there came the “rear vision landscapes”: painted photographs or pictures containing the reverse image, seen in a mirror, of the territory serving as a backdrop: a schematic oval or rectangle that unsettles our understanding of the painting while at the same time reinforcing its geometrical organisation [fig. 9]. We no longer really know what we are seeing. Sometimes, even, a red cross is overlaid on the background image, cancelling out the figurative illusion [fig. 10].

Their capacity to provoke uncertainty is not the least attribute of Duperray's works. You ask the artist for an explanation and in return she pulls a face that gives nothing away, or that maybe assents to the interpretation you would like to advance, only to then react otherwise: she is the one who knows, or at least thinks, that the reply will certainly come, but later—in the painting currently in hand, in this necessarily unfinished succession of pictures, assemblages, painted photographs, in an endless process that recalls the expression dear to André Cadere: it may be in painting *without end* that the painter's personal history of art is being written.

So for the moment nothing has been said. There lies the negation, the inherently negative effort through which every artist appropriates history—the history of others—and makes it *his thing*. At the risk, in Duperray's case and this is not the least effect of her capacity for negation—of showing herself capable of saying no to antitradition, to the rejection of history and craft, to everything that is not her or what she wishes to work

towards. A singular, obstinate refusal, but the source of remarkable forms which we would like to see one day, later, in museums. Does one paint for the future? Surely as much as under the gaze of the past. "Should the future help the past?", Liam Gillick asked in the catalogue for the 1998 ARC exhibition in Paris devoted to Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe and Philippe Parreno. Maybe that's the meaning of the enterprise—of an enterprise that cannot be completely individual, but is fortified by the kind of living oeuvre that challenges the laws, goads them and lays down its own rules. "Obedience to a law which we prescribe to ourselves is liberty," says Rousseau in *On the Social Contract*. Something everybody believes in belongs irrevocably to the past, while the present bulges with new beliefs and, probably, as many illusions as the past; but if we are ever to be held accountable for our deeds, for what we have *done*, this will be under the eye of a future of which we know nothing but whose web we are weaving at every moment. Let me just say that one day Isabel Duperray's landscapes will be found not far from those Bonnard painted in Vernon, or Matisse in Nice, or produced in Los Angeles or Algiers or on Mars by some artist whose name will be known to us only in two or three hundred years. Those whose task it will be to present these paintings will establish links between them that for us are invisible, for that is the point of a collection: mere physical proximity between works does not suffice for the writing of the history of art, but it does reveal relationships which, without that proximity, would have existed only *for the artist*—and even then, only for an instant.

As the "rear view paintings" intimate—is this not a strange extrapolation from Venus at Her Mirror?—we must be silent here, and not seek to look back from a point we have not yet reached. May a single certainty continue to guide us: the road goes on.

Unexpectedly, painting lives on: yet who would have gambled on it even twenty years ago, when "installation" was the buzzword?

Yes, painting lives on—and, I should like to add, these paintings will endure.

1. Rembrandt, *A Woman bathing in a Stream*, 1654.

Oil on oak, 61.8 x 47 cm. London, The National Gallery.

2. Diego Velázquez, *The Toilet of Venus (Rokeby Venus)*, 1647-1651.

Oil on canvas, 122.5 x 177 cm. London, The National Gallery.

3. Balthus, *La Toilette de Cathy [Cathy's Toilette]*, 1933.

Oil on canvas, 165 x 150 cm. Paris, Musée National d'Art Moderne –Centre Pompidou.

4. Kazimir Malevich, *Black Square*, 1915. Oil on canvas, 79.5 x 79.5 cm. Moscou, The State Tretyakov Gallery.

English translation: John Tittensor

