

■
IN SITU
FABIENNE LECLERC

■
43 RUE DE LA COMMUNE DE PARIS
93230 ROMAINVILLE FRANCE
T +33 (0)1 53 79 06 12
GALERIE@INSITUPARIS.FR
WWW.INSITUPARIS.FR



Daniele Genadry, *Tree (green)*, 2024

Daniele Genadry

daylight

8 septembre – 26 octobre 2024

VERNISSAGE : 8 septembre 2024, 15H – 19H

Lumière du jour

Apparition

Une apparition consiste dans un point de rencontre entre deux dimensions distinctes – par exemple, l'apparition de l'ange de l'annonciation où se rencontrent le céleste et le terrestre. Une montagne à l'heure d'un coucher de soleil se transfigure en une apparition, la masse rocheuse devenant un être d'air et de lumière. Les anges souvent apparaissent dans la figure d'une montagne¹. La masse rocheuse et les créatures célestes, dans des moments de grâce, viennent à nous comme des apparitions, atteignent le plan de l'apparitionnel. En ces moments nous sommes bouche bée face à cette nouvelle vie étonnante des choses. Lorsqu'un ange passe, le silence précède, le monologue intérieur se tait², le bruit du monde murmure – moment de la contemplation. Seul Dieu, lorsqu'il s'approche de ce plan n'apparaît pas, mais s'incarne. C'est dans cette mesure que l'apparition de l'ange à la vierge est une annonciation : l'apparition de l'ange ayant pour contrepartie l'incarnation du verbe. Le plan apparitionnel existe, nous en faisons l'expérience, nous en sommes témoins, tout être peut venir s'y tenir pour un temps, sauf Dieu.

¹ J. TOUFIC, *What Was I Thinking?*, New York, Sternberg Press, 2018; *The Aura: an Approach*.

² J. TOUFIC, *Undeserving Lebanon*, Forthcoming Books, 2007; *To pray or not to pray*.

Émanation

Si la peinture de Daniele Genadry provoque en nous un silence et nous induit en contemplation c'est parce qu'elle a quelque chose à voir avec ces histoires d'anges dans la mesure où elle est une peinture apparitionnelle. Ces peintures sont des points de rencontre entre deux dimensions : celle de l'espace pictural et de l'espace réel, l'espace dépeint que nous voyons dans le tableau et l'espace bien réel depuis lequel nous voyons le tableau. Le moyen qu'emploie Genadry pour créer cette fusion entre l'espace pictural et l'espace réel consiste à rendre indistinguables la lumière qui semble émaner du tableau – appartenant en cela à l'espace pictural –, et la lumière ambiante qui illumine le tableau – appartenant en cela à l'espace réel. Une nouvelle modalité du traitement de la lumière est ainsi mise en œuvre : nous ne sommes plus face à une lumière qui serait prise dans l'espace pictural, comme celle d'un Giotto par exemple, lumière qui se distingue clairement de la lumière qui illumine le tableau, lumière classique qui accompagne une conception de la peinture comme ouverture sur un autre monde, ni nous ne nous trouvons face à une lumière ambiante qui ne viendrait que balayer le tableau en surface, l'illuminer pour que nous puissions saisir les divers éléments qui structurent sa composition, comme dans la peinture d'un Manet ou d'un Klee par exemple³. Les plages blanches, à peine pigmentées, ces plages où nous pouvons presque voir le fond de la toile, viennent réfléchir la lumière ambiante de la pièce tout en capturant cette lumière dans un motif – celui d'une montagne, d'une mer qui scintille, d'une vallée, etc. Le motif figuratif est ici crucial pour capturer la lumière ambiante dans un autre monde, le monde représenté. Il reste que c'est cette lumière bien réelle que nous voyons comme émanant de ce monde imaginaire. Le motif peint est ainsi, en quelque sorte, toujours peint en bordure, même lorsqu'il occupe le centre du tableau, peint en bordure parce que justement il n'est qu'une pièce de cette machine visuelle qui vise à créer un point d'indiscernabilité entre la lumière ambiante et la lumière picturale, le motif se mettant ainsi en retrait pour libérer cette plage blanche où fusionnent les deux lumières. Le fond de la toile vient ainsi à la rencontre du fond lumineux et les tableaux de Genadry semblent en cela émettre la lumière de la pièce dans laquelle nous nous trouvons. Cette émanation lumineuse porte alors en retour le motif qui se constitue devant notre regard, devant l'œil qui contemple, l'œil qui est pris dans le silence de l'apparition. L'œil, face à cette lumière, se dilate, patiemment, et commence à voir en s'accoutumant à cette nouvelle lumière : des détails, une pierre, un brin d'herbe, etc., se forment devant notre œil en se levant lentement à partir du fond blanc. Les peintures de Genadry amènent ainsi le motif à se constituer, dans son ensemble, devant le regard du spectateur. Les anges aussi se constituent devant le regard, progressivement⁴ – il n'est pas d'usage de peindre un ange de trois quarts, sommet de la profanation. En ce sens, ces tableaux mobilisent un regard frontal, un regard qui fixe un point lointain sur la surface blanche et qui voit venir à lui les divers paysages, comme des émanations. Si la peinture moderne se définissait par l'œil mobile, la planéité, la composition, la lumière ambiante, éléments qui n'étaient disposés qu'en vue de la lecture du

³ M. FOUCAULT, *Manet and the Object of Painting*, London, Tate Pub, 2011, trad. M. Barr.

⁴ J. TOUFIC, *What Was I Thinking?*, *op. cit.*; Thinking across lapses of consciousness if not being.

tableau, la peinture apparitionnelle de Genadry présente une nouvelle constellation : l'œil est fixe, la surface plane profonde à l'infini, la lumière fusion des deux lumières, l'œil incarné se dilate et de par ce mouvement de la chair accède à la vision. L'apparition semble bien avoir pour contrepartie l'incarnation. Les divers tableaux de Genadry, suspendus dans une même salle, délimitent alors un volume lumineux, un fragment de jour. Lumière sur lumière.

Beauté

La lecture est la modalité perceptive qui caractérise le régime disciplinaire⁵ : lire reviendrait à saisir le sens des choses par une simple appréhension de leur place dans l'espace et le temps – place des écoliers indiquant leur performance, quartiers des riches et des pauvres, etc. L'œil qui lit est celui qui passe d'un élément à un autre pour en saisir le sens, il est indissociable d'une analytique de l'espace et du temps. La composition est l'assignation dans l'espace et le temps des divers éléments qui vont se donner au regard. Dans ce sens, le pouvoir compose dans l'espace et le temps et soumet cet agencement à son œil mobile. La composition peut ainsi avoir une fonction policière, répressive, la police étant l'assignation de tout un chacun à sa place⁶, son rang, son quartier, etc., pour que l'œil panoptique puisse lire. Le beau, défini comme jeu libre des facultés⁷ – donc comme l'expérience d'un œil qui parcourt les éléments d'une composition sans pouvoir en saisir le sens ou fixer à chacun de ses éléments une place dans le tout – libère l'œil, œil qui se met alors à parcourir les divers éléments dans tous les sens : face à une œuvre d'art réussie il y a ce « je ne sais quoi » qui la rend belle. La peinture qui repose sur la composition et qui vise l'expérience du beau, ainsi défini, subvertit en cela de la modalité perceptive propre au régime disciplinaire. Cette conception kantienne du beau s'éclipse avec l'émergence d'un nouveau type de pouvoir, la biopolitique et les sociétés de contrôle⁸, qui mobilise une nouvelle modalité perceptive, non plus la lecture, mais la prévision. La prévision repose sur le système de l'information et de la computation permettant de moduler le comportement d'une masse dans un espace ouvert grâce à la propagation des clichés, des images virales, de l'information télévisée, de la publicité, etc. Dans ces nouveaux régimes, le pouvoir a un œil fixe, un centre vers lequel converge toute l'information, un œil omniscient. C'est dans ce sens-là que l'expérience esthétique comme choc nerveux, convulsion, impact direct, etc., vient se substituer au paradigme de la lecture et de la composition – non plus composer pour redonner une nouvelle liberté à l'œil qui lit, mais agencer pour que l'œil fixe reçoive le choc d'une singularité dans une appréhension directe. L'œil fixé à l'écran, l'œil qui voit le monde défiler, qui absorbe les clichés portés par la lumière électronique, remplace l'œil qui s'applique à déchiffrer les mots à la lumière d'une lampe de chevet. La force de présence, redonner présence aux choses, les arracher à leur recouvrement par les clichés, se remettre en contact avec le réel, etc., sont les injonctions qui structurent, d'une manière vague comme dans un air du temps, la

⁵ M. FOUCAULT, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 1975.

⁶ J. RANCIERE, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

⁷ E. KANT, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 2000.

⁸ G. DELEUZE, *Foucault*, Editions de Minuit, 2004; Post-scriptum sur les sociétés de contrôle.

critique de notre monde contemporain. La peinture de Genadry s'inscrit dans cette atmosphère, elle vise à donner force de présence à des images trouvées sur internet, ou prise avec son appareil photographique digital. Des images banales, de ces images qui circulent et qui nous empêchent de voir. Son geste consiste alors à repérer une faille propre à chaque image, l'interstice par lequel elle pourrait les ouvrir pour qu'elles redeviennent visibles, mais aussi pour qu'elles rendent visible cela même qu'elles invisibilisaient. La structure apparitionnelle de ses tableaux permet ainsi à ces motifs de venir à la présence, mais aussi de nous faire voir à nouveau ce de quoi on s'est déshabitué à voir à force de le voir. Si l'époque disciplinaire imposait une libération de l'œil par sa mise en mouvement sur une composition, libre jeu des facultés, notre époque requiert une autre forme de libération, une libération de ce qui nous coupe du réel, de ce qui nous met à distance du monde, une libération des mondes virtuels et par suite une libération vers la présence incarnée des choses. Le beau prend le sens élargi d'un objet se donnant à nos sens et provoquant l'expérience d'un moment de liberté. Le beau est en cela toujours subversif, politique, insurrectionnel. Genadry définit souvent le beau par une force de présence, la force de présence d'une montagne, présence qui fait que nous sentons que nous sommes là, bien incarné – la présence, aujourd'hui, nommerait ce que voudrait dire être libre. On sent que la lutte contre une police qui fonctionne par assignation disciplinaire, que même le lieu commun l'éloge de l'indiscipline en art, est d'un autre temps – la lutte est ailleurs. Le pouvoir aujourd'hui passe de moins en moins par une police des places et de plus en plus par des stratégies de dispersion, d'agitation, de fragmentation de l'attention, d'atomisation, de multiplications des vies virtuelles, d'accélération qui ne mènent nulle part, du bruit des réseaux sociaux, etc. Les tableaux de Genadry par contre nous font prendre conscience du lieu où ils se trouvent, c'est des tableaux qui nous renvoient au réel, qui nous incitent à voir la lumière qui nous entoure, véritables machines optiques qui subvertissent la représentation dans la mesure où le motif se met au service d'une présence à soi et au monde au lieu d'être le point par lequel s'immisce l'absence à soi et l'absence au monde. Les tableaux de Genadry sont structurés de sorte que l'ailleurs, les mondes imaginaires, le virtuel, etc., renvoient à l'ici, au monde réel, à l'actuel. S'incarner, être présent aux choses, voir le monde comme une apparition, prendre contact avec le réel, caractériseraient, aujourd'hui, l'un des versants de la lutte contre les pouvoirs numériques, un moyen de se libérer de leur emprise, un moment de grâce où il fait beau.

Luminisme

Le rêve d'une synthèse harmonieuse de l'homme et de la nature grâce à la technologie, rêve d'un Monet, n'est aujourd'hui qu'une amère illusion. La peinture qui, sous certains aspects, essayait de reproduire la lumière du jour en s'appuyant sur la science des couleurs⁹ est aujourd'hui remplacée par une peinture qui vise à nous montrer la lumière du jour elle-même. C'est dans ce sens que la fragmentation chromatique de Genadry, son divisionnisme, répond à de tout autres prérogatives : contraste de la plus petite différence et non plus des

⁹ P. SIGNAC, *D'Éugène Delacroix au Néo-Impressionisme*, Paris, H. Floury, 3, 1921.

complémentaires, contraste visant à réfléchir la lumière plutôt qu'à la reproduire avec des moyens artificiels. Après tout, on peut dire que la maison-jardin de Giverny est le premier studio industriel, précurseur des grands studios hollywoodiens, studio qui organise la nature dans un espace fermé pour mieux en faire une image plus vraie que nature. Avec Genadry, le contact avec le paysage est immédiat, direct, et ne vise pas à reproduire l'impression visuelle, mais bien à renvoyer vers l'objet lui-même, de réorienter notre regard vers l'objet et non pas à sa reproduction. Une physique de l'œil est alors requise et vient remplacer la science des couleurs : l'œil a besoin de se contracter, de se dilater, de plisser des cils, de rester fixe, pour pouvoir voir les contrastes minimes qui amènent le motif à se constituer devant son regard. L'œil incarné et non plus l'œil cérébral du cercle chromatique, l'œil qui ne fait plus la synthèse des couleurs dans le mélange optique pour voir toute la puissance colorée du motif, mais plutôt celui qui se dilate s'ouvre sur le mur blanc, et qui, pour un moment, dans cette ouverture, voit le monde où il se trouve dans une sorte d'épiphanie du réel. Le divisionnisme de Genadry est ainsi au service du luminisme et non plus du colorisme, luminisme qui nous renvoie à la lumière qui nous entoure, à notre présence, à notre corps, au fait d'être-là. Il reste que cette lumière qui porte des paysages, des fragments de monde, a quelque chose de spectral, a quelque chose d'une annonce d'un monde à venir ou de la fin de notre monde. Le rêve progressiste de l'union de l'homme et de la nature grâce à la science et à la technologie – créer un lac artificiel pour mieux peindre la nature – donnait lieu à cette lumière que l'on produit par synthèse optique et par contraste chromatique, par contre, la lumière spectrale, mais bien réelle, de Genadry est celle qui verrait le monde comme sur le point de disparaître, le rêve technoscientifique s'étant réalisé dans le cauchemar écologique et la menace nucléaire. Amener la nature à l'apparition, ne plus voir dans la nature un ensemble de forces à dompter, ou à maîtriser, voir la nature dans sa splendeur, se sentir là en regardant ce scintillement de mer, cette vallée, ou cette montagne, arracher la nature à sa subsomption technoscientifique, s'ouvrir à sa présence apparitionnelle, serait peut-être un moyen d'en retarder la disparition. La violence au fond ne se fait que contre ce qui n'a pas de visage¹⁰, ce qui n'apparaît pas, ou ne peut apparaître et s'imposer à nous par la puissance de sa grâce – créer une nature sans visage, une nature faite de mécanismes, prépare sa destruction, de même qu'une population sans visage prépare un génocide – deux-cents milles morts à Gaza et toujours pas un seul visage. Comment faire voir la face du monde, la dernière surface, celle qui est la plus proche, la plus manifeste, qui se tient là devant nous, mais que l'on ne cesse de quitter pour les profondeurs de la matière ou vers les hauteurs de l'idée, telle serait la troisième voie qui pourrait nous faire voir le monde dans son scintillement, pure manifestation qui n'est plus matière ni symbole d'une idée.

Présence

La présence est une des figures du temps. La durée a pu se présenter avec Bergson¹¹ comme une des voies pour résister au temps spatialisé et mécanisé, ce

¹⁰ E. LEVINAS, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Le Livre de Poche, Le Livre de Poche édition, 1990.

¹¹ H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, Paris, Presses Universitaires de France - PUF, Puf édition, 2007.

temps propre à l'époque industrielle. Dans la durée le temps est un moment, une synthèse qui fusionne un passé et un avenir proches, moment du crépuscule, variations saisonnières, le temps des nymphéas. Durer, coupler sa durée intérieure à la durée des choses, était une manière, comme la bien rendu Monet, de s'affranchir du temps mécanisé de la guerre industrielle – les nymphéas face à la boucherie de la Première Guerre. Hiroshima et Nagasaki ont ouvert une autre forme de guerre, et une autre expérience du temps : la destruction totale et instantanée au lieu de la discipline minutée des tranchées, la destruction en temps réel. Dans le temps réel, il n'y a plus de temps qui sépare l'intention de l'action, l'action de sa réalisation, l'émission d'une information et la réception d'une information. Le temps réel est le temps de l'instantanée¹² : transactions et information en temps réel, en un temps où toute annonce, tout message, deviennent impensables, voir inutiles¹³. Dans le temps réel, le virtuel s'actualise immédiatement – il suffit de rêver d'une chose, de se souvenir d'un ami, d'avoir une envie, etc., pour que la chose même soit là devant nous. Le métavers est la promesse où nous allons pouvoir faire en temps réel l'expérience de toute chose – assister à un concert, faire un saut en parachute, voir un ami à l'autre bout du monde, etc., tout en restant chez soi. Face au temps réel, on ne peut plus se réclamer de la durée, de la synthèse des instants que fragmente le temps analytique, puisque dans le temps réel ni l'action ni l'intention n'ont besoin de se déployer suivant le temps minuté pour pouvoir s'actualiser. On peut dire que le rêve des mondes virtuels est justement de bannir toute virtualité, de créer un monde où tout désir nous projetterait immédiatement dans l'expérience de la consommation de l'objet du désir : monde de l'actualité sans faille. Contre les laboratoires du réel et les technologies de la présence que développe la Tech, un art de la présence développerait un circuit temporel où la virtualité, le motif représenté par exemple, viendrait réfléchir le monde actuel, et porter dans cette réflexion ce monde à une nouvelle intensité. Dans la peinture apparitionnelle l'écart entre le motif que l'on saisit dans la sphère picturale et la lumière actuelle que nous percevons est maintenu, les deux sphères sont distinctes quoiqu'indiscernables, l'une donnant à l'autre ce que l'autre ne peut donner, la lumière picturale transfigurant la salle où elle irradie et la lumière actuelle rendant cette lumière concrète et bien présente. L'expérience du réel a ainsi besoin de cette frange de virtualité, mais d'une virtualité qui arrive justement à capturer et à présenter ce réel. Genadry propose ainsi un autre rapport entre l'abstrait et le figuratif, non plus une figuration qui dépeindrait un autre monde ni une abstraction qui voudrait saisir le fond réel sous les apparences visuelles¹⁴, mais une figuration qui renverrait au réel lui-même ici présent. Dans ce circuit entre l'ici et l'ailleurs resplendit l'apparition. Le temps de l'apparition sera le temps requis pour que les dimensions du virtuel et de l'actuel se rejoignent dans la présence, un temps lent qui a pour pendant une lumière lente, temps de la dilatation de l'œil et du silence qui se répand. L'attente prend fin face à l'apparition, l'annonce est le moment même de la conception, le temps n'est plus ajourné, l'imaginaire et le réel forment

¹² E. SADIN, *La vie algorithmique: Critique de la raison numérique*, Paris, L'Echappée, 1, 2021.

¹³ J. TOUFIC, *(Vampires): An Uneasy Essay on the Undead in Film*, Post-Apollo Press, Rev Exp, 2003, p. 205.

¹⁴ P. KLEE, *Théorie de l'art moderne*, Gallimard, 1998.

un circuit où toute projection dans l'espace virtuel, pictural, renvoie à l'actuel, et toute perception réelle nous projette dans le virtuel, circuit où l'on n'arrive plus à attendre, ou à s'attendre à quelque chose, à s'absenter, etc., mais où l'on se sent habiter le présent. La machine temporelle que met en œuvre Genadry ferait ainsi tourner paisiblement le temps sur lui-même, un temps sans attente ni précipitation, le temps de la lumière du jour.