

François Sylvand

Portrait d'un artiste par son fils

Portrait of an Artist by his Son

Benjamin Sylvand

(English translation by Julie Vatain)

Ces textes sont ceux des commentaires du film *François Sylvand, portrait d'un artiste par son fils*, sorti en 2009. Dans la première édition du DVD, ces textes apparaissaient dans le livret du coffret, mais la seconde édition qui ajoute les sous-titres anglais rendait compliquée l'édition d'un livret comprenant les versions françaises et anglaises et il fut décidé de rendre accessible en téléchargement.

La version française correspond aux commentaires tels que je les dis dans le film. La version anglais présentée ici est une traduction de la version française par Julie Vatain – que je ne remercie jamais assez pour son patient travail – et non les sous-titres du film qui ont exigés de réduire de manière importante le texte pour rester lisibles. Il m'a paru plus intéressant de conserver la traduction la plus proche de la version française pour en faciliter la compréhension.

1

Si je faisais un film sur François, il commencerait par des images prises à travers la vitre d'un train. Cela résume assez bien, pour moi, l'œuvre et l'approche de François.

Au commencement, il y a des couleurs qui se structurent peu à peu, des formes apparaissent, un paysage soudain, furtivement. Il y a la lumière, composant essentiel, évidemment, à l'œuvre de François, la couleur, les formes mais aussi la distance matérialisée ici par le reflet. Il y a toujours une distance dans un tableau de François. Comme devant une vitrine, un seuil, une personne. Si on voit quelque chose, on ne peut l'atteindre et il faut dire pour saisir la profondeur, l'espace. Devant un tableau de François il faut agir, tourner la tête, reculer, saisir, réfléchir, au risque d'en rester à la surface et de passer à côté.

Et puis il y a le rythme, la vitesse, le passage, le temps, composants prépondérants de son travail, et la musique, le bercement. Bien, calme, posé.

Si je faisais un film sur François c'est ce que je montrerais pour rendre compte de son œuvre, de son travail et de sa démarche. Ça serait un portrait personnel et subjectif sur son travail, mais honnête.

If I were to make a film about François, it would begin with images filmed through the window of a train. To me, this is a good way of summing up François' work and his approach to art. In the beginning, there are colours, which gradually organise themselves into shapes, and suddenly, furtively, there appears a landscape. Another crucial element is light, clearly essential to François' work, and influencing the colours and shapes, as well as materialising distances, through its reflection on the window pane. In François' paintings there is always a certain distance, as though you were standing behind a shop-window, a set of half-drawn blinds, or outside on the threshold. You see something, you can make it out, yet you cannot reach it. When you're looking at one of François' paintings, you have to act, to step back and turn your head, to think and grasp, and take the risk of remaining outside, on the surface of it. And finally, there is rhythm, made up of speed and time flying by, which are also major components of his work, as is the music, the quiet lulling of the train—peaceful, gentle, and serene. If I were to make a film about François, here is what I would show to represent his work,

Son soixantième anniversaire et ses quarante ans d'exposition en son une très belle occasion.

his painting and his method. It would have to be a subjective portrait, a personal one, but honest nonetheless. His sixtieth birthday, which also marks forty years of showing his work, provides me with the perfect opportunity.

2

J'ai le souvenir sol de la chambre qui vibre du concerto d'après Vivaldi de Bach à l'orgue et puis de descendre et de voir un raie de lumière sous la porte ou à travers le rideau de la vitrine lorsqu'il travaille la nuit. Cette vibration c'est justement ce que François cherche dans la musique. Le son est quelque chose de très tactile, de très physique. Il n'écoute que de la musique qu'il peut marcher ou scander. Une rythmique forte, structurée qui lui permet d'arpenter l'espace. S'il avait pu choisir, je crois qu'il aurait été musicien. Les notes du peintre sont ses couleurs.

I remember the floor of my bedroom vibrating to the sound of Bach's organ Concerto after Vivaldi, and I remember climbing downstairs and seeing a ray of light shining under his door, or through the curtains of his studio when he was working at night.

This vibration is precisely what François looks for in music. Sound is an extremely physical and palpable thing. He only listens to music which he can march to, or beat out a rhythm to. A strong rhythm allows him to pace the room and gauge the space. If he had had a choice, I think he would have been a musician. A painter's colours are his musical notes.

3

François ne se cache pas pour peindre. Il peint, c'est tout. Des passants s'arrêtent quelque fois devant la vitrine, jettent un coup d'œil, regardent les nouveaux tableaux ou des anciens. Peu entrent mais plus par peur que par désintérêt. Ils pensent que le peintre est à part, qu'il n'est pas du même monde, du même milieu, ils se demandent comment il vit, comment il est possible de vivre d'un travail si peu... si peu quoi d'ailleurs ? Ils ne savent même pas vraiment en fait, c'est juste que c'est un peu étrange et même effrayant quelqu'un qui vit de sa passion. Mais ces gens le respectent et en secret suivent son travail.

L'artiste n'est pas plus à part que n'importe qui. Et ceux qui disent qu'il ne fait rien parce qu'il fait ce qui lui plaît, ce qu'il décide, sont plus jaloux qu'autre chose. Ce sont eux qui durant les vernisages disent qu'ils pourraient en faire autant mais qu'eux ne voient pas l'utilité d'exposer leurs loisirs.

Autre différence entre l'artiste et le profane. L'artiste ne joue pas, contrairement à le rumeur, et beaucoup que je connais auraient préféré être quelqu'un d'autre et faire autre chose.

Le peintre travaille, alors que d'autres

François never hides in order to paint. He simply paints. Sometimes passers-by stop in front of the window to look around, and gaze at the new paintings or at the older ones. Few of them walk in, but this is out of fear, not lack of interest. They think the painter is set apart, in his own world, his own environment, and they wonder how he lives, how it is even possible to make a living from an occupation so... an occupation so what ? They don't know exactly, it's just that there is something strange and slightly frightening about someone who makes a living from his passion. But these people respect his work, they secretly follow it. The artist is no more set apart than anybody else. And those who say he does nothing, just because he does what he likes or decides, turn out to be rather jealous. They are the ones who say at openings that they could have done just as well, but that they don't show their pastimes in galleries. Another difference between the artist and the layman is that, contrary to popular belief, the artist is not playing a part. I know several artists who would have preferred to be someone else and do something different. The painter works ; while others are stam-

emboutissent des casseroles, vendent des fleurs ou font du pain, lui marque sur la toile le témoignage du regard de son temps.

Le peintre est un collecteur de regards, sa mission est de montrer, évidemment qu'il montre ce qu'il voit mais cela serait subjectif que s'il ne le montrait pas, que s'il le gardait pour lui comme l'amateur. En s'exposant au regard des autres il s'y confronte et s'ils arrivent à voir, alors les modifie et les enrichie. On ne lit pas que pour passer le temps, on lit aussi pour prendre une attitude de pensée, une tournure d'esprit. L'écrivain raconte une histoire qu'on n'a pas le temps d'imaginer, le philosophe pense pour nous, le peintre voit pour nous. Le travail de l'artiste c'est cela. Nous voyons par procuration. Bien sûr qu'en suite c'est à nous de juger si on aime ou on n'aime pas, si on comprend ou pas, si cela nous apporte quelque chose ou pas, évidemment que nous devons choisir il faut bien être responsable de quelque chose mais pour juger en peinture il faut bien qu'il y ait des peintres. Pour apprendre à voir le monde, il faut bien quelqu'un pour nous le montrer. C'est le public en définitive qui fait l'artiste.

La subjectivité de l'artiste n'est pas indépendante de la notre. La manière de voir et de montrer du peintre n'est pas la sienne mais celle de son époque, celle de son temps, de son histoire. Visiter un musée c'est ouvrir une histoire du regard d'où l'importance des collections privées qui osent faire ce travail. Et c'est pour cela que le peintre ne s'appartient pas et que

ping pots and pans, selling flowers or baking bread, he traces onto the canvas the way the people of his time see. A painter collects ways of looking at things, and his mission is to make us see. Of course, he can only show what he sees himself, but it becomes less subjective by being shared, instead of being kept to himself. By exposing himself to other people's stares, he confronts them, he can educate and deepen their gaze. Nobody reads for the sole purpose of whiling away the hours : we read to discover a way of thinking, inhabit a frame of mind. The writer tells us a story we did not have time to imagine, the philosopher thinks for us, the painter sees for us. Such is the work of the artist. We see vicariously. We then get to decide if we like it, if we understand it, and whether or not this is a positive experience for us. We must choose and be responsible for our vision, but painters have to show us the way. We need someone to teach us how to see the world. And indeed without spectators, there would be no artist. The artist's subjectivity cannot be entirely independent from ours, since his way of seeing is also the way of his time and place in history. Visiting a museum is like opening a history of gazing and looking—hence the importance also of private collections. The painter does not belong to himself, and this contributes to the value of his work.

son ouvrage est si précieux.

4

En peinture, la couleur n'est ni une qualité propre des objets ni une illusion, mais simplement un moyen de composer avec la lumière, exactement comme les notes ne sont ni des bruits ni des sons mais des moyens de rendre une mélodie.

Dire que François est un peintre de la lumière est presque tautologique puisque c'est l'objet même de la peinture, mais en quarante ans sa technique a évolué et montre un changement d'attitude face à la couleur et donc face à la lumière.

Je crois qu'au début il devait la craindre : ses tableaux étaient très tracés, dessinés, cloisonnés et il enfermait la couleur dans un trait marqué lui-même neutre, ce qu'on lui a parfois reproché en le traitant de dessinateur, comme si s'était une insulte !

Avec le temps, il a réussi à la dompter et la laisse parfois dépasser totalement le dessin.

Au fond de l'atelier, il y a cette incroyable collection de petits pots d'émulsion de peintre à maquette. Une fois il est parti avec le présentoir entier. Ces petits pots illustrent à eux-seuls la technique de François. Il peint des formats relativement grands, suffisant pour conte-

In painting, colour is neither the intrinsic quality of an object nor an illusion, it is simply a means of arranging light, just as musical notes are neither a noise nor a sound, but the means of creating a melody. To say that François is a painter of light would be tautological, since light itself is the subject of painting, however in forty years his technique has evolved, and we can trace a change of attitude to colour, and therefore to light. I believe that in the beginning he must have feared colour : his paintings were very neatly drawn, with clear boundaries, and each colour was locked up within its own shape outlined in a neutral tint—something people used to reproach him with, calling him a skilled drawer, as if that were an insult ! In time, he managed to tame and befriend colour, and now he sometimes lets it flow completely outside the lines. At the back of the studio, there is this incredible collection of small jars of emulsion paints for scale-model painters. Once, he left the house taking the entire stand with him. These small jars illustrate François' technique in themselves : his paintings are relatively large, and tall enough to fill the spectator's gaze after he or she has taken a big step

nir le regard à un mètre vingt, un grand pas en arrière, mais il ne les peint qu'avec des petits pinceaux et des petits pots, en fait, des boîtes de pellicules 24X36. Il écrit en quelque sorte ses tableaux.

Même s'il travaille vite - bien souvent une nuit aura suffit - il travaille avec minutie et finesse. Sa touche est clairement reconnaissable même si l'émulsion, en se tendant, efface les coups.

Et puis, à la cave, il y a ces bocaux de pigments purs aux couleurs si franches et si tranchées qu'il est difficile de croire que ce sont des couleurs naturelles. Elles sont stockées précisément dans l'obscurité pour qu'elles gardent toutes leur force et ne s'habituent pas trop à la lumière.

Il y a des tiroirs pleins de crayons de couleur. Une couleur par tiroir. Les rouges, les jaunes, les verts, les bruns, les bleus, les noirs, les blancs. Y ranger un crayon est bien plus difficile qu'il peut paraître car dans une seule couleur il y a tant de nuances que c'est tout le spectre qu'on retrouve. Alors qu'il paraissait jaune voilà qu'à côté des rouges il devient orangé, bleu, violet, vert, blanc. Chaque tiroir est un arc-en-ciel dans une seule couleur.

Il y a le pastel, l'huile, les alkydes, les bombes aérosol et puis les support : le latté de chêne enduit de mastic gris violet de carrosserie, le médium, le papier brut ou marouflé, la toile ou simplement le stylo sur le carnet. Autant d'instruments, d'outils, pour des partitions différentes, selon l'atmosphère ou le thème.

backwards, but he paints them exclusively with small brushes and small jars the size of a photo film box. In a way, he writes his paintings. Even though he works fast—one night is often all it takes—his touch is meticulous and refined. His brushstrokes are very distinctive, though they fade as the emulsion dries. And in the basement, you will find larger jars of pure pigments, the colours of which are so vivid and clear-cut that they hardly seem natural. The darkness keeps them strong and prevents them from getting used to the light. The drawers are filled with coloured pencils. A different drawer for each colour—reds and yellows, greens and browns, blues, blacks and whites. Putting away a pencil becomes harder than it sounds, since there are so many shades in each colour that you go through the entire spectrum each time. A pencil may have appeared to be yellow, but when set side by side with a red one it suddenly becomes orange, blue, purple, green and white. Every drawer creates a rainbow of one colour. On the one hand there are oil paints and mixed paints, crayons and sprays cans; on the other hand there are various supports : oak boards coated in the greyish-purple putty painters use on cars, and paper, either rough or with backing, or perhaps simply a pen and notebook. All of these tools and instruments are to be used to different musical scores, depending on the mood or the theme.

5

Peintre, c'est un métier. Il officie dans son atelier. L'atelier du peintre, point commun avec l'artisan, le travailleur, l'homme du labeur et du temps. L'atelier : autre thème de François.

Le travail, le geste, le savoir faire. Le geste précis, immuable et pourtant sans cesse peaufiné et affiné, le temps qui n'existe plus, contraint et dicté par le seul travail, le geste, les objets confectionnés et les outils alignés, sans âge, ici, dans l'atelier le temps ne compte pas, seule l'œuvre.

L'odeur du bois qu'on coupe, l'odeur des copeaux, les empreintes dans la sciure, le vrombissement des machine, les vitres comme autant de vitraux qui prennent la poussière mais non du temps mais du labeur. Le geste bien fait, la transmission aussi, connaissance du monde en savoir faire.

Se confronter à la chose contre le temps c'est faire preuve d'humilité, l'acte de faire avant la prétention, au prétendre, aux faux semblants.

L'œuvre comme l'orfèvre.

Le rythme et la musique toujours, garder une trace, un témoignage, autant du travail de l'artisan que de son lieu, son établi, bazar organisé, patiné, sans plus de

Being a painter is bona fide craft. The painter goes about his tasks in his studio, or rather his workshop—that common link between the artist and the craftsman, both of them being men of hard-work and of their time. The painter's workspace is another of François' recurring themes, with a focus on craftsmanship and apt gestures. Each movement of the hand is precise, constantly seeking to refine technique, and time becomes abolished in a context where work is the only measure. The objects once created line up next to the tools : in the workshop, it is not time that counts, but the work of art. The place smells of freshly cut wood, chips and shavings. Footprints are left in the sawdust as the machine roars and the window panes get gradually covered up in dust, like so many stained-glass windows bearing the imprint not of time but of work. Each apt gesture is also a transmission of a way of knowing the world through craftsmanship. There is a humility in this, an absence of pretension. The work itself becomes the goldsmith. And the rhythm and the music are still there. It is important to keep a record, a testimony of the place where the craftsman works, of his table with its organised and

couleur et dans lequel même la lumière acquière un goût et une saveur.

Le geste, l'outil. Faire. Donner à voir, montrer. La peinture comme objet, œuvre comme un coup de main adroit. Nous sommes plus proche de l'apprentissage, du compagnonnage de l'atelier d'artiste de la Renaissance que d'un art détaché des réalités terrestres. Patience, humilité, modestie. L'artiste comme un artisan, on croirait aux règles monacales.

Dans cette confrontation au faire il y a la distance, frontale avec le monde, avec la réalité, la distance entre le regard et la scène, qui peut rendre si durs et si crus les tableaux de François. Confrontation entre le dedans et le dehors, l'intérieur et l'extérieur, toujours barré, bouclé, obstrué, entravé par une grille, une claustra ou une vitre contre laquelle se heurte la lumière et le reflet.

Cette distance, cet entre-deux qu'il faut franchir, percer ou dépasser recèle toujours une ouverture, il faut agir, faire quelque chose.

Derrière, de l'autre côté, il y a toujours autre chose. Le décor n'en est pas un mais un but, un autre monde à découvrir.

Derrière la porte, la vitre. L'atelier n'est qu'un passage, transmission encore, vers le paysage.

polished mess, without any distinct colour, where light itself acquires a taste and a flavour. The dedicated work recalls that of the Compagnons du Tour de France, that French organisation of travelling apprentice craftsmen dating back to the Middle Ages, with its focus on each skilled gesture as the birthing of an object, of a work of art. Nothing about the work is detached from daily life, as the painter toils with patience, humility and self-forgetfulness, calling to mind the rules of life in a monastery. It is a full-frontal confrontation with the act of creating, which involves a distance from reality, from the world—a distance between the scene and the onlooker which sometimes gives a hard, raw quality to François' paintings. The inside is confronted to the outside, for there is always a clear boundary, a lock, an obstruction, a gate or a window against which the light crashes, creating a reflection. This distance or rather this gap, which must be bridged, leads the way to action, and to an opening, or an encounter. There is always something waiting for you on the other side. The setting is not merely decorative, it is a world awaiting discovery. The movement is through the door, through the window. The workshop reveals itself to be a transition towards the landscape.

6

Le paysage est présent et important dans la peinture de François même s'il n'occupe qu'une part de ses thèmes.

Il n'y a aucune idée romantique dans l'approche qu'a François du paysage, il n'y recherche pas la Nature ou un état originel, antérieur, meilleur. Non. François regarde plutôt le paysage crûment. C'est sans doute pour cela qu'on veut parfois le classer avec les hyper-réalistes, en particuliers américains.

Pourtant son regard n'est ni froid ni clinique. En fait s'il peint des paysages c'est pour peindre la lumière, c'est presque un prétexte.

S'il affectionne les endroits où l'on ne perçoit pas de traces humaines c'est bien celles-ci qu'il montre dans ses tableaux, peut-être même sans le vouloir. Certes, aucun paysage par définition n'est naturel mais encore faut-il comprendre en quoi. Les paysages de François sont souvent des champs où l'espace a été modulé, l'organisation spatiale, l'opposition entre les arbres et l'herbe, la terre et le ciel ne sont pas anodin. Un chemin, un outil, une plantation ou les traces dans les blés sont autant de marques et d'empreinte laisser par l'Homme. Ses paysages sont ainsi. Il ra-

The landscape itself is only one among many of François' themes, but its importance is palpable throughout most of his work. There is no romanticism in François' approach to landscape; he is not looking for Nature in its original, pristine or golden state. No : there is something raw about François' way of looking at landscape, which is probably why he has sometimes been called a Hyperrealist, and compared to American painters. This is not to say that his paintings present us with a cold or clinical stare. The reason he paints landscapes, in fact, is so that he can paint light—it is almost an excuse. He himself has a fondness for places where the traces of human occupation are not perceptible, and yet it is precisely those traces which are shown in his paintings, perhaps involuntarily. No landscape is “natural”; each time we must understand why. François' landscapes often represent fields, where space has been shaped and organised, and there is nothing fortuitous about the contrast between the trees and the grass or the sky and the earth. And every path, every tool, every wheat sheaf bears witness to the presence of Man. This is what François paints when

joute souvent une extension qui accentue cette distance, un personnage, un véhicule qui contraste en tout si bien que le paysage ne peut devenir un simple décors et devient encore plus présent et énigmatique, plus proche de ceux de Wyeth, Hopper ou Schlosser voire Monet que du romantisme, quoi que.

L'idée est bien la lumière avec la préoccupation constante d'essayer de la comprendre et de la fixer. Voir la couleur des ombres oblige à les remarquer et à les faire ressortir. Camper un paysage oblige à comprendre comment on s'y déplace, ce qu'on y fait, ce que cela nous rappelle, sa musique, son rythme comment on le voit, on le remarque, on le regarde et on le montre.

Bien peu s'imaginent que c'est ici que François a fait ce tableau. Parfois des endroits en apparence banal à côté desquels on est souvent passé, qui, pourtant, montrés ainsi prennent un sens que l'on saisit maintenant. Le peintre nous l'a fait voir.

Il y a cette histoire de l'enfant qui demande au sculpteur comment ils savaient qu'il y avait quelqu'un dans le bloc de pierre. On peut demander au peintre comment il savait qu'ici il fallait voir cela.

he paints landscape. He often adds an extra element to accentuate the distance, such as a character, or a car which offers such a stark contrast that the landscape itself takes on an enigmatic quality, recalling Wyeth, Hopper, Schlosser or Monet rather than the Romantics (or does it?). Light remains the principal element, and the painter's constant preoccupation is how to understand it and fasten it to the canvas. Seeing the colours of shadows makes them stand out, and forces him to take them into account. Sketching a landscape implies an understanding of how people move and act in it, and an understanding of its evocations in terms of music and rhythm, essential to the way the landscape is viewed and shown. Very few people can imagine that François made this painting here. Common-looking places we have passed by many times take on a new meaning when they are shown in a different light. Now we understand : the painter has shown us. We all know the story of the child who asked the sculptor how he could possibly have known that there was a horse inside that block of marble. The painter should similarly be asked how he could possibly have know that in that particular spot, there was so much to be seen.

7

La musicalité du paysage, voilà qui pourrait sonner romantique. La lumière est un rythme, une ondulation, une vague et pour la saisir il faut aller à son rythme.

Les blés sont là encore un paysage totalement artificiel tout, jusqu'à leur taille a été modelé et pourtant tout paraît si naturel, si spontané. Ici encore c'est la trace qui prédomine : les sillons, l'encoche des roues et du chemin, le vallonement, du semis, la route, la trace du vent qui joue dans les épis, c'est tout cela la "musicalité" du paysage, c'est ce qu'il faut y voir. Je crois que c'est ce qui le fascine, c'est ce qu'il regarde et ce qu'il cherche à rendre dans ses tableaux.

Les grands paysages des blés sont de véritables partitions, conçus et pensés comme telles. Ce sont des tableaux qu'il faut regarder avec le corps, qu'il faut sentir. Avez-vous déjà marché dans les blés ?

Le sol disparaît et il est si cabossé par les sillons et la terre retournée qu'on a l'impression de marcher au fond de l'eau : les tiges qui retiennent et agrippent les jambes en ont d'ailleurs la consistance, le bruit métallique des épis qui vont et reviennent dans le vent, la sonorité. On y marche comme on y nagerait. Le rythme est tendu

The musical quality of the landscape—there's a romantic-sounding concept. Light is a rhythm, an undulation, a wave whose rhythm we must follow in order to grasp it. Here too, the wheat fields compose an entirely artificial landscape : everything down to their size is the result of shaping, and yet it all looks natural and spontaneous. The dominant idea is, again, that of the trace : the furrows, the notches made by wheels and pathways, the creases for sowing, the road, the imprint of the wind on the moving stalks : all of this combines to create the musical quality of a landscape. I think this is what fascinates François, this is what he sees and strives to reproduce in his paintings. The great wheat-field landscapes become proper musical scores, conceived and created as such. These paintings must be observed with one's entire body, they must be felt. Have you ever walked through a wheat field ? The ground disappears and is dented by ridges and furrows to such an extent that you feel you are treading on the bottom of the river. The stalks which latch onto your legs have that clutching consistency, and the ears shooting back and forth in

et continu comme une basse incessante et le pas que l'on ramène devant l'autre en poussant de toute la jambe.

Marcher dans les blés vous occupent entièrement, vous submerge et vous englobe, les limites sont floues et ce perdent circulairement, tout ce qu'il y a à côté est si loin, inaccessible, vous êtes là et rien d'autre, alors, vous commencez à comprendre, à entendre, à voir. C'est cela la musicalité du paysage.

the wind have that metallic sonority. You walk the way you would wade, taking each step forward with an effort of the whole leg, set to a tense, continuous rhythm, like an insistent baseline. Walking through a wheat field occupies your entire mind and body, it overwhelms and surrounds you, as limits become blurred and disappear in fading circles : things which are close by appear far off and unattainable, and therefore you alone remain. Only then do you begin to see and understand. This is what the musical quality of landscape means.

8

François est né à Megève en 1949.

Même si la montagne n'est pas le thème central de la peinture de François, elle est fondamentale et omniprésente. François n'est pas un peintre de montagne mais un peintre montagnard.

La montagne, c'est d'abord un décor, un arrière plan qui structure et borne l'horizon. Mais si la montagne était une limite on ne la verrait pas, alors que ses couleurs, ses textures, ses nuances sont plus riches que nulle part ailleurs.

On la regarde, on l'admire, on la sent, on l'écoute, et si on lève le regard c'est pour mieux l'englober et s'apercevoir de tout ce qu'il y a autour, au dessus, en dessous, jusqu'au Ciel.

Ici, rien n'est donné. Il faut faire l'effort, marcher, tourner la tête, suivre. Si on ne peut prendre de distance en profondeur, vers le fond, vers l'horizon, il suffit de pendre de la hauteur, de monter, de grimper, de voler, pour dominer ;

De là, les montagnes deviennent des rides de la main, des corps allongés, des silhouettes, des plans, des pans, des entrelacs qui retiennent la lumière et les nuages comme les dents d'un peigne les cheveux d'une femme, les fumerolles des paysages

François was born in Megève in 1949.

Even though mountains are not the central theme in François' paintings, they are fundamental and omnipresent. He is not a painter of mountains, but a painter from the mountains. First and foremost, mountains provide a background which helps to structure the painting and line its horizon. However, if mountains were nothing but an outward limit, you would not see them ; instead, their colours, textures and shades are remarkably rich. When you look at a mountain and admire it, you can also smell it and listen to it, and if you lift your gaze, you can encompass everything that surrounds it in your vision, going up, up and away, to the Heavens. Nothing is given away, here. It requires an effort to walk, turning your head and paying attention. When you cannot get distance from depth, you get it from height, by climbing higher and higher, until you have a view of everything. From up there, the mountains look like the lines on someone's hand, or like so many bodies lying down—figures, outlines, intertwined masses which catch the light and the clouds in the same way as a comb catches a woman's hair. Curls of smoke stretch out over the landscape and

s'étirent et se confondent avec le tapis des sapins sur les flancs, les crêtes des arbres avec les parois des sommets, les cimes avec les massifs et les chaînes et rien que la lumière qui joue sur le tableau fait naître l'aube sur le mur.

Là haut les crêtes prennent les nuages comme de la barbe à papa, les champs et les bois sont aussi moirés que du velours. Les distances ne veulent plus rien dire ici parce que la ligne n'est jamais droite. Le bruit n'est pas silence mais passage : le sifflement du vol d'un planeur.

Alors, comme lui, on se prend au jeu de scruter un détail si grand en vrai et si petit ici, à prendre du recul et de la distance, à se sentir bien, calme, de flotter, de n'être plus qu'un esprit, un regard, détaché de tout, jusqu'à la Terre, de contempler, simplement, ce petit monde qui s'étale à nos pieds, si petit, si minuscule, aussi insignifiant qu'un décors de train électrique, comme un souvenir d'enfance, et pourtant, et pourtant...

Comme lorsque sa mère, pour l'amuser, lui demandait de dessiner la maison et lui ne la voyait que d'en haut.

blend in with the green carpet of fir-trees which covers the slopes, while it becomes difficult to distinguish each mountain-top in the range, or to differentiate the tree-tops from the jutting rocks. A ray of light plays on the painting, and dawn breaks at the top of the mountain. The clouds trapped at the crest of the mountain look like cotton candy, and the woods and the fields are shimmering like velvet. Distances no longer mean much, for the lines are never straight. The sound is not that of silence but of something passing : a glider whizzing by. And just like the little plane, we begin to peer at big things turned very small, through distance and detachment from everything—including the Earth—we behold, simply, the small world spread at our feet, as tiny and insignificant as the landscape around a little boy's electric train, and yet... and yet... Just like when he was a little boy and his mother asked him to draw the house, and he would always draw it as seen from the top.

9

Il y a une rupture, un avant et un après.

Le 5 octobre 1985 à onze heures du soir. D'abord une douleur fulgurante qui propulse l'esprit hors du corps. L'image qui tangué, qui flanche comme un lent vertige, la perspective qui s'inverse, ballotté et pourtant un tel bien être, un tel soulagement, comme une promenade dans les sous bois enneigé en hiver, mais sans le froid, sans la fatigue, sans aucune sensation dans les jambes. Juste bien, si calme, si détendu et puis cette lumière si blanche...

Depuis son infarctus il y a un avant et un après. Comme une brisure, une cassure mais qui en définitive explique tant de choses.

There is a break. Before and after. October 5th, 1985, 11pm. First, a blinding pain which forces the mind outside the body. The picture starts to dance before his eyes, to whirl round, in a slow vertigo effect where perspective sways and becomes inverted. And yet, what relief, what wellbeing : it's like walking in a snowy wood in winter, without the cold or the tiredness, without any kind of sensation in his legs. He simply feels calm, relaxed, and this light is so, so white... There is a clear-cut break between before and after his heart attack. A stop, a fracture which explains so many things.

10

Dans toute existence il y a un point de repère, un point d'origine, un point de départ, un point de retour, un point d'équilibre. Derrière la solitude de l'artiste il y a toujours quelqu'un, un regard sur qui compter, sur qui s'appuyer. Un regard pour comprendre, un regard pour apaiser, un regard pour équilibrer. Avec François il y a Véronique.

Throughout his life, there has always been a landmark, a point of origin and of return. Behind the artist's loneliness, there is always someone who can be counted on, a pair of encouraging eyes. Eyes which understand, and have an appeasing and balancing influence. Véronique stands together with François.

11

Chateau-Gonthier, dation Pierre Laugé. Deux tableaux, l'un de 1982, de la collection, l'autre de 2009, tout juste sortie de l'atelier. Parcours d'un artiste. « Essayer de fondre les éléments, le chien, les personnages... la presse allemande disait qu'ils passent à l'inventaire du mobilier quand ils n'ont pas une raison supérieure de rentrer dans le portrait, à ce moment-là ça devient un portrait dans le tableau, s'ils jouent simplement leur rôle social ils sont à mettre à l'inventaire du mobilier, donc ils sont gommés, donc ... il y a deux éléments qui m'intéressaient, c'est capter la lumière et donc ça c'était au début de ma technique de cloisonnement où on avait des couleurs de plus en plus claires pour garder une espèce de scintillement, ce que nous ont appris à voir soit les pointillistes, les divisionistes italiens ou les impressionnistes même et puis, un deuxième élément c'était d'utiliser la vision binoculaire pour perturber le spectateur et pour qu'il ne sache pas quel est l'élément véritablement en relief ou ou pas, donc il y a une interrogation optique, l'élément qui sort du tableau. Depuis je me suis aperçu qu'il suffisait de 4 millimètres même pas à différents

Château-Gonthier, the Pierre Laugé gallery. Two paintings are being shown, one from 1982 which belongs to the collection, and another one from 2009 which has just come out of the studio. An artist and his evolution.

“... and try to blend in the elements—the dog, the characters... in German papers you used to read that anyone who doesn't have a superior reason to be in the picture belongs on the furniture catalogue : either it becomes a portrait within a painting, or if people are just playing a social part, they belong on the furniture catalogue : the disappear... I was interested in two things : catching the light first of all, that was the beginning of my separation technique, where the colours got lighter and lighter to produce a shimmering effect—something which we learned from Pointillism and Italian divisionism, from the Impressionists even. And secondly, I wanted to use binocular vision to puzzle the spectators, so that they couldn't know which element was really in relief or not, and to create an optical interrogation as to which element comes out of the picture. Since then, I have come to realise that it only takes a difference of one tenth of an

endroits du tableau mais moins de 1% de la surface pour que l'ensemble bascule dans une hésitation et puis surtout j'ai fait un gros pépin de santé qui m'a obligé à comprendre un peu pourquoi j'avais ce talent de peintre c'est un petit peu ce texte qui est devenu fondateur pour moi, pourquoi j'ai un pinceau entre les mains, et je me suis aperçu en voyant ce tableau que vous m'avez transmis que tout repose sur l'étoile à cinq branches et moi j'avais pas compris que c'est déjà... je dirais presque que toute ma peinture m'explique ma santé... d'abord... et après elle est ouverte au public, accessible au public... et tout, comme là il y a la présence d'un portrait, je ne l'avais pas vu... et quand j'ai fais mon accident cardiaque ça a été suffisamment grave pour que mon entourage pense ne pas me récupérer, mais j'ai fait une expérience de NDE que j'ai mis 10 ans à oser peindre... un chemin... enfin une... un chemin obligatoire, une espèce de glissade... froide mais accueillante... et donc les prochains, j'essaierais d'être prudent dans ce que je dis mais par exemple celle-ci est destinée à être accrochée en arc de cercle pour qu'on soit conduit vers le point de lumière [comme si vous étiez entouré, par rapport à l'expérience que vous avez...] tout à fait [qui semble être une expérience serein et apaisée, on ne sent pas du tout de la peur] mon épouse m'a dit "t'étais en colère quand on t'a remis en état... t'étais furieux de rentrer » ... du coup on atteint la non peur... et la question principale

inch somewhere in the picture—less than 1% of the surface—for everything to shift into uncertainty. Also, I've had a rather big health scare, which forced me to try and understand why I had this talent as a painter, and this text became a founding element of who I am, and why I'm holding this brush in my hand, and I realised when I saw this painting you gave me that everything centres on the five-branch star and I hadn't understood that that's already... I would go as far as to say that my painting, as a whole, explains my state of health... firstly... and then it's open to the public, it's accessible to the public... there, you see : the presence of a portrait, I hadn't seen it before... when I had my heart attack, it was so bad that my loved ones thought they'd never get me back, but I had a near-death experience which it took me ten years to have the courage of painting... a path... or rather... yes, a compulsory path, a slide... cold but welcoming... and therefore the next paintings—I try to be careful in what I say, but for instance this is meant to be hung up in a semi-circle so that you're being led to the point of light [as though you were surrounded, in relation to your own experience...] absolutely [which seems to be a peaceful, serene experience, one cannot feel any fear] my wife said "you were angry when they put you right again... you were furious to be back"... so you reach the absence of fear... and the central question lies in this little story, which it took me 40 years to fathom... read this again."

c'est cette petite histoire là, j'ai mis 40 ans pour comprendre... vous relirez le texte là. >

12

Un chapeau, un carnet, un appareil photo. Les gens s'indignent parfois de l'appareil photo comme si les peintre ne devaient ou ne pouvaient pas utiliser l'appareil photo, alors que Delacroix, Monnet, Dega déjà l'utilisaient mais surtout il faut vivre avec son temps, être contemporain c'est mettre en phase ses actes et ses idées, n'est-ce pas ? Mais surtout je crois qu'ils n'ont jamais vu François dessiner.

A hat, a notebook and a camera. Sometimes people object to the camera, as though painters should not or could not possibly use cameras, while in fact Delacroix, Monet and Degas already used it. What's more, an artist needs to live with his time, matching his acts with his ideas, which is the meaning of the word contemporary, isn't it ? But mostly, I think those people have never seen François draw.

13

François note et annote, dans des carnets d'atelier. Des esquisses, des images découpées, des morceaux de musique, le nom d'un peintre à découvrir, un bon mot, une réflexion, une pensée, une trace pour peut-être un tableau ou une série.

Le carnet numéro 30 a été édité pour la grande exposition des blés, en 93.

Ils sont rangés dans la bibliothèque à côté de Daniel Boulanger ou de René Char, parce que ce sont des outils de travail.

François takes endless notes in his workshop notebooks : sketches, cut-up pictures, pieces of music, the name of a painter he wishes to learn about, a witty phrase, a thought, an idea, an outline for a painting or a series, perhaps. Notebook number 30 was published for the large Wheat-Fields exhibition in 1993. They are on the library shelves next to the works of Daniel Boulanger or René Char, simply because they are tools for work.

14

Gérard Schlosser, Henry Moore, Richard Long et le Land Art, Sam Szafran, David Hockney, Edward Hopper, Ossip Zadkine, Ottavio Mazzonis, Louis Jourdan, Akseli Gallen-Kallela, Turner, Maillol, Rodin, Andrew Wyeth, Thomas Eakins, Gustave Caillebotte, Marino Marin, Charles Lapicque, Félix Valloton, Vuillard, Raoul Dufy, Shinzo Maeda, Edward Munch, Brasilier, David Gaspard Friedrich, l'Hyperréalisme américain, Giacometti, Klimt pour ses sous bois et ses champs de fleurs, Picasso, dont une grande exposition sur l'œuvre érotique au Palais des Papes, Carl Larsson, Norman Rockwell, Whistler, Monet, Cézanne, Augustin Rouard, Knopff, Lucian Freud, Stephen Conroy. Quelqu'un, une fois, s'est indigné que François fasse référence à d'autres peintres. Il disait que s'inspirer d'autres c'est copier et que lui préférait les œuvres originales. Sans doute est-ce là l'une des limites entre l'artiste et le profane.

Un artiste ne cherche pas à être original, cela serait aussi incongru et paradoxal que d'essayer d'être spontané. Ce que cherche l'artiste c'est à comprendre ce qu'il voit, à le saisir, à l'analyser en le décortiquant sur la toile, en recom-

Gérard Schlosser, Henry Moore, Richard Long and the Land Art movement, Sam Szafran, David Hockney, Edward Hopper, Ossip Zadkine, Ottavio Mazzonis, Louis Jourdan, Akseli Gallen-Kallela, Turner, Maillol, Rodin, Andrew Wyeth, Thomas Eakins, Gustave Caillebotte, Marino Marin, Charles Lapicque, Félix Valloton, Vuillard, Raoul Dufy, Shinzo Maeda, Edward Munch, Brasilier, David Gaspard Friedrich, American Hyperrealism, Giacometti, Klimt for the underwood and the fields covered in flowers, Picasso—in particular a large exhibition on his erotic works in the Popes' Palace in Avignon—Carl Larsson, Norman Rockwell, Whistler, Monet, Cézanne, Augustin Rouard, Knopff, Lucian Freud, Stephen Conroy.

I remember someone's indignation, once, after François made references to other painters. The person held that taking inspiration from others amounted to plagiarism, and that he himself preferred original works. This is probably another one of those clear-cut limits between the professional and the layman. An artist does not seek originality in itself, that would be

posant son regard pour essayer de comprendre sa propre vision et se faisant un peu de la vision humaine. Le faire seul serait une entreprise insensée et inutile. Pourquoi chercher à réinventer la roue? Pourquoi ne pas d'abord savoir ce qui a déjà été fait, compris, pourquoi certaines propositions nous paraissent plus pertinentes que d'autres? Faire cela n'est certainement pas faire preuve d'humilité, loin de là puisqu'en définitive si le besoin de prendre le pinceau se fait encore pressant c'est pour corriger tous ces artistes, essayer d'aller plus loin, de montrer qu'ils ont tort ou simplement de prolonger les chemins qu'ils ont ouvert. Réduire l'art à un sentiment esthétique, à ce qui plaît ou au beau, c'est réduire une voiture à sa carrosserie ou à son prix, sans comprendre qu'avant tout c'est une solution au mouvement et au transport, une proposition parmi d'autre et si on regarde deux fois un tableau, si on le regarde plus de vingt seconde c'est bien qu'il montre plus que ce qu'il n'y paraît au premier abord. Évidemment que les influences sont importantes, qu'elles sont primordiales mais pas pour le copier, mais simplement pour regarder différemment, riche de ces enseignements, une chose aussi banale qu'un trait de lumière sur une porte.

as paradoxical or incongruous as seeking to be spontaneous. What the artist tries to do is to understand what he sees, grasp it, and analyse it by dissecting it on the canvas. He tries to recompose his gaze in order to understand his own vision, which in a way becomes a piece of human vision in general. Doing this alone would be a foolish and useless task. Why try to reinvent the wheel? Why not find out first what has been done, what has been understood, and why some of the proposed ways appear more pertinent than others? Doing this is no proof of humility, far from it, since in the end, the fact that you still need to pick up a brush means that you wish to correct your predecessors, to go beyond, either by showing where they went wrong or by continuing in their footsteps. Reducing art to an aesthetic feeling, to what is pleasing or beautiful, is like reducing a car to its body-work or its price, forgetting that it is first and foremost a solution to the question of movement and transportation—one solution among others. If we look at a painting twice, if we even look at it for more than twenty seconds, then there is more to it than meets the eye. No one can deny the importance of influences; they are fundamental, but they do not imply plagiarism, simply they lead to a different and more fruitful way of looking at things, having learned from others how to look at something as simple as a ray of light under the door.

15

La peinture de François est figurative et réaliste, mais ces termes ne veulent pas dire grand chose. A y regarder de plus près, l'abstraction n'est qu'une question de distance avec l'objet, la scène. Les touches de François sont précises et fines mais le tableau ne prend une unité figurative qu'à la distance d'un pas. Plus près, il est bien difficile de comprendre ce qui est représenté, ce qui apparaît alors est le comment, la technique.

C'est l'une des différences avec la photographie : ce n'est pas l'outil qui guide le rendu ou la résolution mais la technique du peintre : celui-ci rend chaque détail même les moins évidents et doit composer avec pour l'ensemble. En somme, pas de surprise dans le détail, ce qui ne veut pas dire - bien au contraire même - que la composition totale puisse lui « échapper » ou qu'il puisse y lire, y voir, quelque chose qu'il n'y avait pas remarqué. Et ce d'autant que François travaille près de son tableau, souvent plus proche, dans le détail, que du point de recul, situé à un bon pas voire deux, derrière.

La figuration ou le réalisme semblent parfois faciles ou naïfs. Évidemment tout dépend ce qu'on y met dedans, je veux dire

François' paintings are figurative and realistic, but these words mean little enough. If you look a little closer, abstraction is only a question of distance from the object or the scene. François' brushstrokes are fine and precise, but the painting only takes on a figurative unity once you have taken a large step backwards. At a closer range, it is very difficult to figure out what is represented, what you see instead is the technique. This is one of the differences between painting and photography : it is not the tool or the equipment which dictates the final look, but the artist's technique, which must account for every detail, even the less obvious ones, and assemble them all into a coherent whole. In short, there are no surprises when it comes to detail, which is not to say that the entire composition is liable to "elude" him, or that he can discover in it some unforeseen aspect. Indeed, François works very close to his canvas, details are painted at a closer range than the normal "observation standpoint", one or two steps back. Figurativeness and realism can appear easy or naïve. Of course it all depends on what you make of them—I mean what the painter makes of them. Without giving too much

ce que le peintre y met. Sans même parler d'intention, il est inévitable de se demander pourquoi le peintre peint cela de cette manière.

Même si cela est un peu rapide, je crois que le sujet importe peu à François, il peut peindre à peu près tout et n'importe quoi, des objets en apparence aussi banal qu'une paire de chaussure, un vase, une fenêtre ou un paysage, parce qu'en un sens il ne s'en préoccupe pas et que le problème est ailleurs. Ce qu'il poursuit c'est la lumière, jusqu'à l'obsession pourrait-on dire.

Je ne pense même pas qu'il y ait une question de phénoménologie dans son approche mais quelque chose de plus naïf peut-être mais de plus profond aussi : qu'est-ce que la lumière ? Comment se fait-il qu'il y ait tant de nuances, tant de facettes, tant de subtilité dans les ombres, les formes, les masses, les matières et les couleurs ?

Cette problématique touche l'ensemble du visible et c'est pour cela qu'une rangée de serre-joints est tout aussi important parce qu'intrigante qu'un sujet plus classique ou plus noble. Il est d'ailleurs frappant de constater combien le public ne s'y trompe pas et s'émerveille plutôt de sujets aussi banals en apparence sans jamais les remettre en question. Parce que la problématique est claire et que la réponse qu'y apporte François est convaincante et structurée.

Face à un tableau de François on en vient à se poser la question de la lumière et de la manière dont on voit. La question

importance to intentions, it is only natural to wonder why the painter painted such a thing in such a way. To make a very broad statement, I think the subject of the painting does not matter immensely to François : he can paint anything and everything, from a pair of shoes, a window or a vase to a landscape, because in a way the central question is elsewhere. What he is really chasing is light—almost to the point of obsession. I don't really think there is an element of phenomenology in his approach, but there is a question at once deeper and more naïve : what is light ? How can there be so many shades, so many facets, so many subtleties in the shadows, the shapes, the masses, the materials and the colours ? No matter what we're looking at, these questions abide : that is why a row of clamps is every bit as intriguing and important as a nobler or more classical subject. It is a rather striking fact that spectators know this instinctively : they marvel at the (apparently) most banal of subjects without questioning their validity. Because the underlying query is a clear one, and François' answer to it is convincing and structured. Faced with one of François' paintings, we wonder how light operates and how we come to see. How a look happens. Art is both a question and a proposition. François' art is not provocative, therefore it does not aim to disturb and can give rise to a variety of aesthetic judgements. It opens up a dialogue, asking questions, seeking the opinion of the spectator as if for reassurance,

du regard. L'art devient à la fois interrogation et proposition. L'art de François n'est pas provocateur, c'est pour cela qu'il ne dérange pas et s'accommode des jugements esthétiques mais propose un dialogue, il interroge, il demande l'avis du spectateur, presque pour se rassurer, pour savoir si le monde est bien ainsi, si le spectateur aussi le voit comme cela ou quelle est sa vision. C'est un pas dans la réflexion, essayer de trouver des éléments de réponse, percer et mettre à jour les secrets de la vision, du regard, de la lumière.

Cette quête, véritablement, laisse transparaitre une anxiété, une recherche, une insatiabilité, une soif qui le met continuellement en branle, en mouvement comme un voyageur intrépide fuyant l'immobilisme car ne se contentant pas des réponses jusque là obtenues et voulant, espérant, croyant qu'il vaut la peine de continuer et qu'il ne faut pas perdre un instant. Ceci explique sans doute la profusion de la production de François qui doit avoisiner les 4000 tableaux en 40 ans.

La lumière donc. Une fenêtre, le jour qui joue dans les persiennes et les rideaux de gaze. Simple, banal, et pourtant.

Toujours cette distance, cette limite, cette barrière, ces strates qui piègent et retiennent la lumière comme si celle-ci ne pouvait être sans objet pour la contrarier, la freiner, l'obstruer, comme si elle n'acquiesçait de consistance que par autre chose, comme si l'essence même de la lumière était de refléter, de révéler. Ainsi, le reflet, la tache sur la porte, à travers le

to find out whether or not this representation of the world is accurate, whether or not the spectator sees it that way too. It is a step forward in analysis, in trying to piece together an answer, to solve the mysteries of sight, vision and light. Behind this veritable quest lurks an anxiety, a thirst which is constantly egging him on and keeping him in motion, like a restless traveller fleeing immobility in search of new answers, believing that it is worth while to continue and that there is no time to be lost. This also explains the prolific nature of his painting, close to 4000 pieces in 40 years. Light, again and forever : a window, daylight playing through the shades and the gauze curtains—simple, banal, yet unfathomable. The distance is always there, the limit, the barrier, the layers trapping the light as if light could never be free of stops, obstructions or contradictions, and only became palpable through something else—as if the essence of light were reflection and revelation. Thus, the spots of light on the door and shining through the curtains are the essence, the positive nature of light itself, as though the canvas, like photographic paper, did not entrap light but simply enable it to appear. This reverse mise en abyme becomes almost spiritual : if something is even there, it is because there is light, whereas in emptiness light would have no meaning or use, it would even cease to exist because it would never go from possibility to effective presence. To see, to look. Someone's gaze is not merely a way of noticing or admiring, it is

rideau, dans la couleur étaient la nature même, la nature positive de la lumière, comme si la toile, pareille au papier photo ne capturerait pas, ne piègeait pas la lumière mais lui permettait d'apparaître. Cette mise en abîme inversée est quasi spirituelle : s'il y a quelque chose c'est parce qu'il y a de la lumière car sans rien, la lumière n'aurait pas de sens, ne servirait à rien ; mais même plus, ne serait pas, parce que ne passerait jamais du possible à l'effectif. Voir, regarder. Le regard n'est pas là constater, contempler mais pour faire advenir, faire être, révéler.

Nous retombons dans une perspective humaniste proche de l'attitude des peintres de la Renaissance. Le geste, l'action, deviennent nécessaires, essentiels, parce que nous sommes un rouage dans la mécanique. Le regard n'est pas un plus, un hasard, une fenêtre sur le monde mais ce qui le fait voir et donc lui confère une raison d'être. Cela intime alors de voir, d'agir et de comprendre.

Loin de la naïveté d'une figuration ou d'un réalisme béat, la peinture de François est plus profonde, plus métaphysique ou spirituelle mais dans une posture humble qui ne cesse de demander à l'autre son point de vue. Comme le regard est indispensable à la lumière, le spectateur l'est au tableau, il en fait sa raison d'être parce que c'est un dialogue et que tout dialogue implique son interlocuteur.

a way of revealing and making things appear, of bringing them to life. This brings us back to a humanistic perspective, close to that of the Renaissance painters. Gesture and action become necessary as part of a larger mechanism. A person's gaze is not an addition or an accident, it is what makes the world appear and gives it a reason d'être. We are thus prompted to look, act and decipher. Far from the naivety of a mindlessly blissful realism or figurativeness, François' painting is deep and metaphysical, but in a humble way which is always asking for the other person's point of view. The light and the painting equally require to be seen : the spectator is indispensable since the painting initiates a dialogue, which calls for a response.

16

Étrangement, l'obsession du peintre n'est pas tant l'espace que le temps. L'image étant fixe, la peinture cherche à capter, à saisir le temps, l'instant contrairement au cinéma qui bataille avec l'espace et le mouvement. L'empreinte du temps. Le temps et le passage hante littéralement l'artiste. Laisser une marque, une trace, quelque chose, un peu comme si une existence qui ne laisserait pas de trace de son passage était vaine ou vide de sens. Mais cette préoccupation n'est pas uniquement ou simplement égoïste, ce n'est pas tant laisser sa marque que de laisser une marque, une empreinte, un témoignage du regard que l'Homme porte sur ce monde, sa manière de voir, de le comprendre, de le penser, et l'artiste en ce sens n'est qu'un porte-parole.

Peu sont ceux qui remarquent ces traces sur le mur. Prenant le contrepied des cadrans solaires qui cherchent à capter le temps par son ombre, l'existence par le vide qu'elle laisse ou la trace sur le sol par tout ce qui l'entoure, ce qui intéresse, captive et fascine le peintre, c'est la lumière et c'est par elle qu'il cherche à capter le temps. Alors, comme autant d'éphémérides, il dessine sur les murs les

Strangely enough, the painter's obsession is not so much with space as with time. Since the picture does not move, the painting is making an effort to seize time, to capture the moment, unlike cinema which is continually grappling with space and movement. The artist is truly haunted by the imprint of time, by the passing of things. Some mark must be made, some trace must be left, as though a life without a trace were fruitless or meaningless. Yet this pursuit is not solely a selfish one—the point is rather to leave one more trace of Man's outlook on the world, of his way of understanding and thinking, and in that sense, the artist is merely a spokesman. Few people notice those traces on the wall. Sundials capture time thanks to shadows and existence thanks to an ensuing void; instead of that, what the painter tries to do is to seize time thanks to light, the object of his fascination. That is why he paints on the wall the traces left by time, he makes a notation of the spots of light, like so many luminous calendars, so many shards of eternity. Strange sainted-glass patterns have been traced onto the wall, reflecting the to-ing and fro-ing of light, like the coming and going of waves

traces que laisse le temps, il note les taches de lumière, indice de son passage comme autant d'éclats d'éternité, sur les murs sont tracés d'étranges vitraux de reflet d'une lumière qui de temps en temps revient sur ses pas, passe et repasse avec le mouvement du sac et du ressac de l'eau sur la berge. Et lorsqu'il n'y a plus rien, les murs gardent encore la trace, l'empreinte en positif d'une lumière que l'artiste peut-être seul voit et est capable de saisir. L'empreinte du temps.

upon the shore. Once all else is gone, the walls still bear the trace, the positive imprint of a light which the artist is perhaps alone in seeing and understanding. It is the footprint of time.

17

Les conquérants du nouveau monde pensaient bernier les pauvres indigents en faisant affaire d'or contre de la pacotille.

Ils se trompaient de trésor.

Les reflets et la diffraction de la lumière dans les bouchons de carafes valent tout l'or du monde et plus encore que ne peut en désirer celui à l'imagination bornée, pour qui sait les voir !

The conquerors of the new world thought they were deceiving a poor people when they arranged to trade pieces of shiny glass for their gold. They had their eye on the wrong treasure. The way light is reflected and diffracted in a decanter bottle stopper is worth all the gold in the world, and even more than a limited imagination could desire, for those who can see !

18

L'architecture est le reflet d'une manière de penser, de voir le monde, de le comprendre, de l'appréhender, de l'habiter. Sur les façades gothiques c'est toute la scolastique qu'on lit.

L'architecture est l'un des thèmes importants du travail de François. En la traitant par ses reflets, que ce soit dans l'eau ou la carrosserie d'une voiture, François lui rend hommage tout en la questionnant.

Rien n'est définitif, rien n'est absolu, rien n'est achevé. Ce n'est pas du relativisme mais un appel à ne pas se satisfaire de ce qu'on a fait, mais faire, avancer, toujours, pareil aux bâtisseurs de cathédrale, car si le temps fait son œuvre, il faut bien l'aider.

Architecture is the reflection of a way of thinking and seeing the world, of understanding it, of taking it in and of living in it. Thus, a Gothic façade is a lesson in scholasticism. Architecture is an important theme of François' work. Since he shows it through multiple reflections—in the water, in the body-work of a car—he pays homage to it while questioning it. Nothing is definite, nothing is absolute, nothing is over. This is not relativism but a call to keep moving forward instead of being satisfied with what we have, for we must keep working, like the craftsmen who built the cathedrals. Time does part of the work, but our assistance is required.

18

Quel autre élément que l'eau se prête le mieux pour saisir le mouvement par le reflet laisser par la lumière.

Comme le reflet dans une vitre, l'eau déforme, mais la confrontation n'est plus frontale mais verticale. Au lieu de fuir latéralement, le reflet dans l'eau s'étire en hauteur.

Étrangement c'est par le voile de ce qui se trouve à la surface que l'eau se matérialise et se fait plus visible, tactile, se laisse saisir et appréhender.

Et tout se confond dans un reflet sur l'eau : plus de haut ni de bas, de dessus ou de dessous : une brindille qui joue dans le vent peut faire perdre toute notion de profondeur ou de distance. Non seulement parce qu'il n'y a plus de distance parce qu'il n'y a plus d'horizon, plus de repère, plus d'échelle, mais également parce que, comme face à n'importe quel miroir, le reflet abolit la distance en s'en moquant. Est-ce près, est-ce loin, l'œil se trompe et se méprend et c'est là qu'on se rend compte que ce n'est pas avec les yeux qu'on évalue le près ou le loin mais par le bras tendu pour saisir. L'espace du reflet devient égocentrique et c'est en soi qu'il faut trouver les clés pour comprendre ces

What better element than water to observe the movement of light captured through reflection? Just like in the reflection of a window pane, things become distorted by water, but instead of being a frontal confrontation, it is now a vertical one—instead of fleeing sideways, a reflection in the water stretches upwards. Strangely enough, it is thanks to the veil of what appears on the surface that water can materialise and become visible and palpable, making it possible for us to know it is there. In a reflection on the water, everything becomes blended : the oppositions disappear between up and down, or over and under. A twig playing in the wind can make us lose all notion of depth or distance. This is not only because we are missing the horizon, or some sort of landmark or scale, but also because, like any other mirror, water abolishes distance by making a joke of it. Is it close by, is it far away? The eye mistakes and misapprehends, and this is when we realise that near and far are not understood through sight, but thanks to the gesture of an arm stretched out to reach. The space of the reflected image becomes self-centred and we must find the keys to deciphering it wi-

images. Il y a quelque chose d'hypnotique dans le mouvement des reflets sur l'eau, quelque chose de musical.

thin ourselves. There is something hypnotic about the way reflections move upon the water, something musical.

20

Si le cinéma cherche à saisir l'espace dans le mouvement, c'est dans le mouvement que la peinture cherche à saisir le temps.

Une plage du Nord à marée basse, une vaste étendue de sable dur, le ciel mou-tonné de nuage qui donneront peut-être une averse, des chars à voile, le vent qui soulève le sable à quelques centimètres du sol comme un tapis qui martèle les pieds. Tout file à une vitesse folle.

Une multitude de petites touches précises, des traits des tâches sur un format panoramique à l'italienne. Deux volets pour contenir le regard lorsqu'ils sont placés perpendiculaires dans l'angle d'une pièce. En ouvrant les yeux on entend même les mouettes et on se prend à avoir un frisson dans le dos : il faut plus frais qu'il n'en a l'air.

La vitesse, c'est le temps qui fuit : arrêter, saisir, marquer le temps pour se souvenir, se rappeler, témoigner. C'est tendre le doigt pour montrer à quelqu'un en espérant que le doigt soit une télécommande qui aura marqué sur pause.

La multitude de touches, de traits, de couleurs sont autant de morceaux de scotch sur la scène qui essayent de la conte-

If cinema tries to seize space within movement, it is also within movement that the art of painting seeks to capture time. A Northern beach at low tide, a large stretch of hard sand, rolling clouds which may predict a shower of rain, land yachts, sand beating against the feet like a chastising carpet—all of this flies by at tremendous speed. A multitude of precise little brushstrokes compose this panoramic view in Italian fashion, made up of two paintings which frame the spectator's vision once they are placed perpendicularly in the angle of a room. If you really open your eyes, you might even hear the seagulls and catch yourself shivering : the air is chillier than it seems. Speed is the fleeing of time, and trying to stop time in order to memorise and bear witness to a moment is like pointing a finger at something, hoping it will have the power to “pause” of a remote control. The lines, colours and brushstrokes which cover the canvas are like so many pieces of tape trying to tie the scene together. A painting is not a snapshot : the image is not frozen but alive, both because of its inner motion and because looking at a picture is movement. As we look from the ground to the cloud,

nir.

Une peinture n'est pas un instantané, elle ne montre pas la chose figée mais tout en vie à la fois de son mouvement interne mais aussi par le mouvement du regard.

Le temps du mouvement pour passer du sol au nuage, de ce char à voile à celui-ci. La scène vit sous nos yeux parce qu'elle a bougé en même temps que nous.

La peinture, contrairement au cinéma à tout l'espace pour le temps. Et cette vitesse contenue signifie d'un coup bien plus, elle signifie la fragilité du regard et l'urgence du témoignage, de l'attention à l'instant, à l'immédiat, au furtif, à la composition soudaine d'une scène, d'un tableau au milieu du magma incessant de ce qui n'en est pas. Alors il faut se dépêcher, pas le temps à perdre, lui qui file si vite, parce que chaque regard est un sursis, un cadeau, un présent et qu'à la moindre inattention c'est un trésor inestimable perdu. Mais que faire ? Comment ?

Regarder, voir, prendre le temps de se dépêcher : cela peut prendre toute une vie, au moins.

from this land yacht to that one, the landscape moves and lives with us. Unlike the filmmaker, the painter can devote endless space to time. There is a speed contained in the painting which implies that the gaze is fragile and the testimony an urgent one. This also calls for a specific attention to each moment, to all the ephemeral and furtive things, to the composition of every scene. We must hurry, there is no time to be lost, because each one of our gazes is a gift, something extra, and every inattentive moment is a priceless treasure lost. But what can we do ? Look, see, and take our time hurrying : this may take a lifetime—at least.