

PHILIPPE-ALAIN MICHAUD

Suite américaine

« [Ma philosophie] est fondée sur deux dictons aussi vulgaires que celui du théâtre italien, que *c'est ailleurs tout comme ici*, et cet autre du Tasse *che per variar natura è bella*, qui paraissent se contrarier, mais qu'il faut concilier en entendant l'un du fond des choses, l'autre des manières et apparences. »

G. W. Leibniz, *Lettre à la reine Sophie-Charlotte*, 8 mai 1704.

Zette : « La mer, toujours la mer ! »

Jo : « Non ! Là-bas !... La côte ! L'Amérique, Zette ! »

Zette : « L'Amérique ! »

Hergé, *Les aventures de Jo, Zette et Jocko* (Le Stratonef H. 22 / 2^e épisode : Destination New York).

Landscape paintings

1998. Dans une station-essence de Tucson (Arizona), Anne Marie Jugnet et Alain Clairet achètent un *city guide* et l'ouvrent en commençant par la fin, au point où l'information se raréfie, où les routes, le réseau ferroviaire, les implantations urbaines font place à de grands aplats monochromes jaunes, bruns (les réserves indiennes), blanches, bleues ou violette (les aéroports). Des territoires lacunaires apparaissent : abstractions d'espace dans l'espace abstrait que constitue la carte et simultanément représentations étroitement analogiques, ces images de désert sont des images désertes. La représentation des bords du monde aura toujours été pour les voyageurs-géographes ce point de réversion où le réel se schématise et se confond avec son relevé : l'espace des confins est un espace stylisé. C'est ainsi que dans la Byzance du VII^e siècle, Cosmas Indiscopleustes, « le voyageur des Indes », au terme d'une navigation qui devait le conduire aux limites de ce qui lui semblait le monde, non loin de l'île de Taprobane (l'actuelle Ceylan)¹ décrivait le bord de la terre comme une vague arrêtée formant une ligne continue au-delà de laquelle les oiseaux ne voulaient pas s'aventurer. « Car l'Océan, là où il pénétrait dans le golfe (persique) produisait une barre excessivement grande et, à la sortie du golfe, le ressac entraînait vers l'Océan ; c'était pour nous un spectacle tout à fait terrifiant et une grande épouvante s'est emparée de nous. Certains de ces oiseaux qu'on appelle albatros nous ont longtemps suivis volant très haut : ils signalaient que l'océan était proche². »

Comme les limites du monde décrites par Cosmas, les plages vides et colorées du guide, rendues à la fois opaques et discrètes par l'absence d'informations qu'elles véhiculent et par la position périphérique qu'elles occupent dans l'agencement du volume, possèdent une sorte de seconde visibilité que Jugnet et Clairet, en les transformant en peinture, se proposent d'activer. Selon un protocole invariable, les artistes reproduisent à l'identique chaque page sélectionnée. Évitant soigneusement d'interpréter les plans, c'est-à-dire de s'en écarter, ils se bornent à les agrandir (à la taille approximative d'un corps humain : 177 ou 190 x 150 ou 130 cm), à saturer légèrement les couleurs tout en respectant les rapports de valeurs, et à supprimer l'ensemble des inscriptions à

1. Strabon, *Géographie*, XV, 14.

2. Cosmas Indicopleustes, *Topographie chrétienne* II, 30, trad. Wanda Wolska-Conus, Paris, Éditions du Cerf, Sources chrétiennes, 1968, p. 334.

l'exception des *zip codes* et des signes cartographiques – les mires et les lignes rouges de la grille qui recouvrent la page de carreaux réguliers dont la taille varie en fonction de l'excentration de la zone circonscrite. Ouverte sur le bord des peintures, la grille ne limite plus le champ et n'ouvre plus, comme l'intersecteur albertien, sur un paysage horizontal disposé dans la profondeur, mais sur un espace non-perspectif, un champ indifférencié cadré à la verticale (c'est-à-dire sans relief) : la représentation même de la *res extensa*.

Jugnet et Clairet : « Les grilles, ainsi que les mires qui servent à indiquer l'orientation du plan par rapport aux points cardinaux nous ont donné à penser que le champ pictural n'était plus délimité par le cadre (ou la surface, ou la matière, sinon la matérialité), mais qu'il était précisément généré par le fait d'entrer sous la mire et sous la grille, un peu à la façon dont les informations apparaissent sur l'écran d'un ordinateur (...) Il s'agit peut-être davantage d'une peinture-écran qui n'est plus une fenêtre "derrière laquelle" ni un cadre "dans lequel" mais une table "sur laquelle" ou une grille "sous laquelle" glissent des images, des éléments ou des données du territoire. La grille est un "au-dessus", une couche de lisibilité. Ce qui se passe sous la grille devient le champ de la peinture³. » Les pages du guide sont reproduites dans leur apparence et transformées dans leur nature. Il ne s'agit pas d'un simple geste d'appropriation, mais d'une opération complexe de transfert au terme de laquelle le plan imprimé réapparaîtra, génériquement altéré, sous les espèces d'une surface peinte ne présentant ni touche ni aspérité. Si la carte est un dispositif de dématérialisation, un passage de l'univers des traces à celui des images, les peintures de plans sont des inventions de cartes inversées. En travaillant à rendre invisible le processus de constitution du tableau, Jugnet et Clairet rejouent dans la peinture un scénario de disparition : redressées à la verticale de la cimaise, les peintures de plans cessent d'être les icônes d'un territoire pour devenir les indices d'un geste d'effacement. Et le désert, l'unique objet des *Séries américaines*, aura été le lieu expérimental de cette transformation.

Jugnet et Clairet, en revenant à la peinture sur toile, se réapproprient l'idéal classique d'imitation de la nature, mais ils lui donnent une orientation singulière. Il ne s'agit plus d'imiter l'apparence des choses, mais d'en reconstituer la structure. Grille, monochrome, prélèvement : les peintures de plans semblent rejoindre les idiomes usuels de l'art contemporain qui leur donnent une sorte d'intelligibilité en trompe-l'œil. Mais au-delà de cette ressemblance, faussement fortuite et réellement ironique, quelque chose d'autre est à l'œuvre, qui a trait à la nature même de la représentation. Le plan n'est plus un instrument d'orientation à l'intérieur de l'espace qu'il traduit, mais la matrice d'un nouveau lieu que la peinture aura permis d'actualiser, ou encore comme l'énonce littéralement en gigantesque lettres blanches posées au sol sur un fond bleu un projet conçu en 1999 et jamais réalisé : *Un endroit idéal*⁴.

Dans une remarque de sa traduction de la *Première Décade* de Tite-Live, Blaise de Vigenère qui, dans ses textes, n'a cessé d'expérimenter les propriétés indicielles du signe (c'est le ressort même de l'ekphrasis), évoquant une colline de Rome, plutôt que de la décrire substitue à la description un geste de comparaison, introduisant dans l'écriture un moment de monstration pure : « Pour le jour d'huy il est tout en vignes & jardinages, iusqu'à la porte septimienne, hormis un beau monastère de Cordeliers qui est en la cime, appelé San Pietro in Montorio, car tel est le nom de ce tertre,

3. Cité par Charles-Arthur Boyer, « Une peinture de/productive », *art press* n° 287, février 2003, p. 35–38.

4. Le projet est reproduit dans le catalogue de l'exposition *Séries américaines* en ouverture de la liste des peintures de plans.

pour le sable doré qui s'y trouve propre à mettre sur l'écriture, semblable, mais beaucoup plus beau, à ces petites pelottes qu'on vend au palais de Paris pour ce même effet⁵. » Les peintures de plan sont des diagrammes, des schémas d'analyse et de reconstruction qui permettent à Jugnet et Clairet de faire ressurgir l'ordre des choses dans celui des images à la manière de Vigenère substituant sur la scène de l'écriture l'image d'un monticule de sable au signe de la colline.

2000. Les peintures de plans sont exposées avec un ensemble de huit néons bleu turquoise, transposition à échelle 1 d'une série de dessins exécutés par Clairet depuis une voiture conduite par Jugnet pendant la traversée de Monument Valley reproduisant en simple contour une succession de rochers dont l'iconographie de l'Ouest américain nous a rendu la forme parfaitement familière. Exposés en ligne, les huit néons reconstituent en un trait lumineux discontinu les aspérités d'un paysage imaginaire, ou plus exactement sa traversée. De la même manière que les peintures de plans, les néons signalent une triple altération d'essence : du paysage au dessin, du dessin au néon et du néon à un paysage de second degré reconstitué dans l'espace de l'exposition, à la manière d'un *travelling* arrêté.

Dans une série photographique réalisée entre 1997 et 2002, Jugnet et Clairet explorent autrement ce passage à la limite des propriétés de l'image. Sur le côté inférieur d'un carré de 60x60 cm, sous une étendue de ciel uniformément bleu, une ligne de toits forme une bande continue qui s'étend bord à bord, à la manière d'un cadre dans le cadre. La composition s'inverse (la base de l'image est constituée par les toits), se décentre et se stabilise à la lisière du cadre : le motif devient l'élément architectonique du plan. Utilisant un procédé de tirage cibachrome, Jugnet et Clairet obtiennent, par dissociation des couches d'image, un aplatissement de ciel bleu uniforme sans courbure et sans altération, qu'aucun motif ne vient troubler. De même que dans les peintures de plans la réduction monochrome du champ permettait le passage du plan imprimé au plan peint, dans les *Ciels* l'image n'adhère plus à l'espace photographique que par cette mince bande de toits qui court au bord inférieur du cadre et bascule dans un univers de peinture.

2005. Jugnet et Clairet s'installent au Nouveau-Mexique, à l'intérieur de leurs images. À la même époque, en Europe, ils exposent à la synagogue de Delme une nouvelle série de plans, non plus sur des cimaises, mais à l'horizontale, posés sur des tréteaux, comme une description de leur déplacement : installés « côte à côte », des panneaux entièrement bleus prélevés dans des zones maritimes (cette fois à la surface des peintures figure une inscription : *Atlantic Ocean*) et des panneaux jaunes évoquant (probablement à tort) les zones désertiques de l'Ouest américain. Les nouvelles peintures de plans sont exposées avec une série de tondi couleur de terre réalisés d'après des photographies prélevées sur le web, sur un site de ventes de parcelles de désert inaccessibles – un avatar *Land Art* des *gutter spaces*, ces interstices inconstructibles pratiqués entre les immeubles de New York que Matta-Clark dans les années 1970 achetait aux enchères pour quelques dollars ?

Un crépuscule de néon fait de dix-sept tubes colorés présentant une légère courbure uniforme (un cauchemar de néoniste, mais l'extrême technicité fait partie du jeu) est utilisé comme source

5. Blaise de Vigenère, *Annotation sur Tite-Live*, Paris, Langelier, 1617, col. 814.

de lumière. Ayant d'abord utilisé pour faire réaliser ce *Sunset* une photographie prise à la tombée du jour devant l'Océan Pacifique depuis une chambre du Shangri-La de Santa Monica mais insatisfaits du résultat, Jugnet et Clairet décident de changer arbitrairement de source (les pièces ne sont jamais inventées : à l'origine, il y a toujours un geste de prélèvement) et s'inspirent pour sa composition du plan stratifié de *La cavalerie rouge* de Kasimir Malevitch. Dans l'espace de la synagogue (*Sunagogè*, littéralement le lieu du rassemblement), le coucher de soleil en néon qui éclaire *réellement* l'espace de la galerie, les cartes de la terre couchées à l'horizontale, les tondi déserts, dont la forme arrondie prend une dimension lunaire, recomposent un monde : l'exposition est une cosmologie.

Paris, 2006. Jugnet et Clairet exposent :

- Des nuages de marbre, taillés par un sculpteur de Carrare d'après des photographies prises par Clairet au-dessus du désert du Nouveau-Mexique depuis un Cessna piloté par Jugnet. Inversant les relations usuelles de l'esquisse et de la pièce achevée, les artistes feront réaliser ensuite une série de *bozetti*, des nuages de plâtre dénués du velouté et de la rondeur des marbres : exposés sur des socles bas à la même hauteur que les marbres, les plâtres n'apparaissent d'abord que comme des agrégats de matière inertes. Finalement rehaussés sur des étagères à hauteur de regard, à la faveur de ce simple changement de point de vue, ils reconduisent à l'expérience extatique de la traversée du nuage, à la vision stochastique d'une forme sans contours. Enfin, les nuages du ciel néo-mexicain finiront de se déliter en séries d'aquarelles : motifs *tchi* prélevés sur des porcelaines d'un musée de Shanghai et bombes atomiques réalisées d'après une image glanée sur le web.

- De minuscules soleils aquarellés prélevés dans une crucifixion peinte par Fra Angelico pour une cellule du couvent San Marco à Florence, dans la même teinte rouge que le sang qui coule le long des jambes du Christ crucifié.

- Des *Sunset*. Repartant du néon de 2005, les artistes déclinent sur le principe des bandes de couleurs superposées une série d'aquarelles, puis une série de peintures réalisées au pinceau suivant un rythme quotidien (« un jour, un *Sunset* »), dans lesquelles l'irrégularité du trait et la disparité d'application de la couleur laisse encore apparaître l'intervention de la main. En 2006, ils réalisent finalement à l'aérographe une suite de tableaux composés d'une superposition de sept bandes de couleurs différentes où le geste n'apparaît plus, utilisant des caches légèrement décollés de la toile afin de dissoudre les lignes et de produire un effet de superposition au point de jonction des couleurs. Si la présence d'un halo annule l'effet géométrique de la composition, la distribution des valeurs, affirmant la surface au détriment de la profondeur, interdit toute interprétation atmosphérique – c'est-à-dire externe – des peintures.

- Des lignes de partage de ciel. Sur le modèle de la ligne de partage des eaux qui marque la limite immatérielle entre l'Atlantique et la Méditerranée, les toiles, horizontales ou verticales, sont composées de deux tons de bleu légèrement différents divisés bord à bord par une ligne de blanc en réserve sur laquelle les deux nappes de couleur viennent se dissoudre l'une dans l'autre.

Sculpture, peinture, néon et dessin, pris dans des opérations complexes de traduction, de transposition et de transfert, forment des séries combinatoires qui trouvent leur point de recombinaison dans la série de séries que constitue l'exposition. Soleils et ciels liquéfiés, nuages pétrifiés, déserts de toile et de papier, formations géologiques transformés en événements de lumière : toutes ces pièces et ces agencements de pièces sont des contradictions réalisées.

Screen paintings

Tapes (a. Scratch, b. Snow, c. Edge, d. Shading)

New York, mars 2000. Jugnet et Clairet s'endorment en regardant *Fishing with John* (John Lurie, 1991) sur un magnétoscope fatigué. À leur réveil, la neige, déformée par le passage de la bande vidéo, a envahi l'écran. En noir et blanc, sans arrêt sur image et sans discernement, ils se mettent alors à photographier la matière en mouvement avant de la transformer en peinture. Les photographies sont numérisées, repiquées dans un logiciel d'images, puis vectorisées et transcrites dans un logiciel de dessin associé à une machine de découpe qui les transforme en un jeu de pochoirs de grand format.

Pour la série des *Tapes*, Jugnet et Clairet se limitent à quatre couleurs – un blanc, un noir et deux gris de tonalités différentes – sans jamais les employer toutes ensemble : à l'opposition positif/négatif ils substituent, selon un procédé soustractif qui s'apparente à celui des cibachromes employé dans les photographies des *Ciels*, un feuilletage de strates dont la dissociation fait apparaître, en deçà de toute image, des déserts de neige électronique balayés par le vent du signal. Jeu de noirs, de blancs et de gris, de lumière et d'ombre, de pleins et de creux, de clair et d'obscur, de confus et de distinct : la totalité du monde se ramène à des valeurs primitives indéfiniment recomposées qui, à leur tour changées en pluie, neige, brouillard et météores numériques, prennent l'apparence d'un événement atmosphérique.

Se concentrant sur les commencements et les fins de bandes, Jugnet et Clairet isolent les éraflures (les scratches), les photographient et les reproduisent dans un rapport homothétique à celui de l'écran. Laissés en réserve puis traités en rehauts à l'acrylique blanche, sur le fond uniforme des toiles recouvertes d'un fond brun, les scratches sont des constellations ou des nuages posés sur un ciel magnétique dans une sorte de convergence entre l'infiniment grand et l'infiniment petit.

Des lignes isolées dans la périphérie de la neige, agrandies indéfiniment, deviennent des motifs ornementaux : elles se transforment en lignes brisées, en arabesques, en dentelles qui évoquent les formations sporadiques des zones lagunaires transposées dans les peintures de plans, libérant dans une profusion décorative tout un univers de formes agrégées dans l'infini de leur détail. Des fragments de neige microscopiques, imperceptibles à l'œil nu, sont reproduits à très grande échelle. Recadrés et démultipliés, ces figures infra-imaginaires présentent une fausse familiarité, comme des rêves de peinture déformés, éteints, incolores et crevassés ou des concrétions naturelles – des roses des sables nées de l'inconscient perceptif : la signature des choses. De la décomposition naissent d'autres compositions dans une polysémie sans repères : en s'enfonçant dans la structure moléculaire de l'image, Jugnet et Clairet découvrent de nouveaux paysages qui s'ouvrent sans limite et sans perte de définition, retrouvant des accents leibniziens pour décrire leur exploration dont le film de Lurie avait été le révélateur ou la cause occasionnelle : « Une image nous vient immédiatement à l'esprit pour parler de nos peintures, celle d'une pêche, d'une capture dans un océan sans limite, tant en surface qu'en profondeur⁶. »

Leibniz : « Chaque portion de la matière peut être conçue comme un jardin plein de plantes, et comme un étang plein de poissons. Mais chaque rameau de la plante, chaque membre de l'animal, chaque goutte de ses humeurs est encore un tel jardin ou un tel étang⁷. »

6. Entretien avec Élisabeth Lebovici, www.jugnetclairet.com, Paris, isthme éditions, 2005, p. 49.

7. G. W. Leibniz, *Monadologie*, § 67.

Le phénomène se perd dans les espaces infinitésimaux de la vision microscopique ou instantanée : le seuil de la perception se dissout pour faire apercevoir un inaperçu de deuxième ordre, et cela à l'infini. Tout modèle fait l'objet d'une élucidation sans terme où jamais n'apparaît nul seuil d'indistinction : la décomposition n'ouvre pas sur une réduction, mais, au contraire, sur une extension interminable.

Switch

2002. Jugnet et Clairet voyagent dans le Sud-Ouest américain : s'arrêtant dans une catégorie particulière de motels équipés de téléviseurs Zenith (c'est encore une région du ciel), les artistes filment avec une caméra numérique depuis leur lit et pendant une heure une série d'extinctions d'écrans. Avec la double série des *Switch* (*Alpine* et *Santa Fe*), l'endormissement qui avait conditionné la découverte fortuite des neiges prend une dimension méthodique : selon la même procédure que dans les séries précédentes, au moyen d'un logiciel *streamline*, ils transforment les pixels en dessins vectoriels. Puis, après avoir découpé des caches à partir de ces captations d'écran, ils établissent les couleurs de manière à retrouver le mélange additif des images analogiques dans la syntaxe soustractive de la peinture⁸. Les couches de couleur (entre 30 et 50) sont décomposées, puis transposées en grand format sur des fonds noirs. S'étant aperçus à la faveur d'un *bug* que ces fonds recelaient des accidents, ils décident d'éliminer les premiers pour révéler les seconds : sur le fond blanc d'*Alpine, Tx #169-1*, des semis de paillettes rouges apparaissent dispersés à la périphérie d'un champ dont la blancheur n'est qu'un noir neutralisé. Enfin, dans une nouvelle série de peintures réalisée en 2004, le motif circulaire de la fermeture des fonds noirs est reporté sur fond blanc. Des éléments existent donc en dessous de la couche picturale, éléments que l'omission de cette couche est susceptible de révéler, comme la nuit dissimule le monde et le jour le révèle. Cet usage réaliste de la peinture entendue comme formule d'élucidation et de recombinaison de l'apparence des choses conditionne la circulation du macrocosme au microcosme, de l'univers de sensibles à celui des quantités discrètes, infra-perceptives : de même que la série des *Tapes* reprenait dans le registre de l'infiniment petit l'imaginaire cartographique des peintures de plans, les *Switch* sont la version électronique et numérique des *Sunset* : un éclat de lumière diffractée qui précède l'implosion de l'image, comme les ciels striés des crépuscules du Sud-Ouest américain précèdent la tombée de la nuit.

Flow, Glitch, Metablock

2004. Jugnet et Clairet commandent à une équipe d'ingénieurs multimédia une étude sur les flux d'information circulant dans la fibre optique après encodage et avant décodage. Ils obtiennent une copie sur CD d'une suite de plans monochromes granuleux ou tramés, des papiers peints mouvants, dans lesquels ils voient apparaître, en amont de la constitution de la figure, de longues bandes alternant des rectangles de couleur (les *Glitches*), des agrégats de surfaces inégales qui se superposent et s'agencent sans fusion comme dans une impossible synthèse additive (les *Metablocks*), des successions de points suspendus en diagonales régulières sur des fonds rouges ou bleus creusés

8. Sur la réalisation des *Switch*, Didier Semin, « Où vont les images quand la télé s'éteint ? », *Peintures d'écran*, Paris, isthme éditions, 2005, p. 21-23.

de sillons imperceptibles où leur ombre semble se projeter (les *Flows*). Ces points indivisibles, flottant à la surface du champ imperceptiblement plissé qui tapisse le fond de l'image sont à l'origine de la construction des lignes et des surfaces. L'ombre portée des points révèle leur absence d'adhérence, car un point, ainsi l'énonce Aristote, ne peut avoir de poids⁹. Compacts et lisses, sans parties, sans étendue ni figure, à la croisée de la physique, de la géométrie et de la métaphysique dont ils révèlent, en dernière instance, l'identité, les *flows*, que Jugnet et Clairet, pour la première fois, décident de produire en série, marquent un seuil : ce sont des points d'arrêt dans la décomposition analytique des images¹⁰.

Landscape Paintings d'un côté, *Screen paintings* de l'autre : le corpus américain constitue un système en miroir, un espace inter-expressif à double face et aux entrées multiples : d'un côté, un désert stylisé réduit à ses qualités premières (des aplats monochromes de terre et de ciel, des lumières) et, de l'autre, l'étendue dématérialisée de l'infiniment petit qui s'ouvre au fond des écrans des ordinateurs et des télévisions, un monde infra-perceptif, un anti-cosmos où les artistes s'aventurent pour retrouver une autre extériorité. Le désert n'a pas simplement une fonction imaginaire ou mythologique dans l'invention de formes, il a aussi une fonction heuristique : l'effacement de l'information (le désert en acte) permet la transformation diagrammatique de la chose et sa recombinaison dans un dispositif plastique – néon, aquarelle, photo, sculpture, peinture – lequel à son tour se trouve pris dans de nouvelles combinaisons et de nouvelles permutations qui constituent un pseudo-monde. Ainsi se dessine une topologie, un réseau de circulations infiniment possibles ressemblant au réel par les relations qui s'y déploient. Chaque région du système (chaque série) en exprime à sa manière la totalité ; inversement, la totalité est présente en chacune de ses régions. L'ensemble forme une nébuleuse où circulent et se croisent des motifs – réminiscences, percepts, énoncés –, tous prélevés dans la trame discontinue de l'expérience américaine pour former sans contradiction un tableau de tableau à la fois simple et complexe, « à peu près, dit Leibniz, comme lorsqu'on jette dans l'eau plusieurs pierres à la fois, dont chacune fait des cercles qui se croisent sans se détruire, mais quand le nombre de pierres est trop grand, les yeux s'y confondent¹¹. »

2008. Jugnet et Clairet visitent l'International UFO Museum de Roswell et décident, à partir de quelques images prélevées dans un documentaire diffusé sur *The History Channel*, de réaliser une série de peintures d'*aliens* :

- Des soucoupes volantes, certaines flottant sur des fonds de ciel bleus comme les *Flows* sur les déserts infinitésimaux de la fibre optique, d'autres traitées en noir et blanc d'après des pétroglyphes ou de vieux documentaires télévisés, et fossilisées dans le grain épais de la peinture.

- Une série de portraits prélevés dans une image de vaisseau spatial trouvée sur *The History Channel* : derrière une vitre longitudinale violemment éclairée apparaît une rangée de créatures anthropomorphes que les artistes, en pensant à Honoré Daumier, appellent leurs ratapoils mais dans lesquelles on verrait aussi bien se profiler les silhouettes ultra-maniéristes qui peuplent les arrière-

9. Aristote, *Du ciel*, III, 1, 299 a.

10. En dehors de cette série, ils s'en tiennent dans leur peinture à la production d'*unica*, alors que leur protocole technique permettrait, voire appelle, la reproductibilité.

11. G. W. Leibniz, *Lettre à la reine Sophie-Charlotte*, 1702.

plans des gravures de Jacques Callot. Avec ces portraits, pour la première fois dans les *Séries américaines*, des figures apparaissent : ce sont les habitants de ces étranges déserts d'images que Jugnet et Clairet ne cessent de créer, en s'interdisant de les imaginer. Avec ces *aliens* surgis simultanément des ciels et des écrans comme les personnages de *l'Île au trésor* de la carte placée par Robert Louis Stevenson en frontispice de son livre¹², peut-être un cycle est-il en train de s'achever dont la matière aura été l'imaginaire de l'Ouest américain et dont ces suites auront été le tableau à la fois lacunaire et fidèle.

12. Robert Louis Stevenson, *Essais sur l'art de la fiction*, Paris, Payot, 1992, p. 332. Je dois cette référence au beau livre de Gilles Tiberghien, *Finis Terrae*, Paris, Bayard, 2008.

PHILIPPE-ALAIN MICHAUD

American Suite

"[My philosophy] is based on two sayings as common as one from the Italian theater, that *things elsewhere are the same as here*, and another from Tasso, that *through variety nature is beautiful*, which may seem to contradict each other, but can be reconciled if we realize that one concerns the foundation of things, the other manners and appearances."

G.W. Leibniz, *Letter to Queen Sophie Charlotte*, May 8, 1704.

Zette: "Ocean, nothing but ocean!"

Jo: "No, over there! A coastline! It's America, Zette!"

Zette: "America!"

Hergé, *Les Aventures de Jo, Zette et Jocko* (from *Destination New York*, "Stratonef H. 22," part two).

Landscape Paintings

1998: In a gas station in Tucson, Arizona, Anne Marie Jugnet and Alain Clairet purchase a city travel guide. They start by opening it at the back, where the information becomes scanty, where roads, railroads, and urban constructions give way to empty patches of yellow, brown (Indian reservations), white, blue, and purple (airports). Empty lands appear: images of the desert that are deserted images, abstractions of space on the abstract space of the map, yet which also happen to be meticulously analogical representations. For voyaging geographers, depictions of the edge of the world have always been a point of reversion where reality becomes schematic, becomes one with its mapping; the space of outer limits is a stylized space. Thus in seventh-century Byzantium, Cosmas Indicopleustes ("the traveler to India"), arriving at the culminating point of a voyage that took him to what he thought was the ends of the earth – not far from the island of Taprobane (now Sri Lanka)¹ – described the edge of the world as an immobile wave that formed an endless line beyond which birds dared not fly. "For the ocean rushing into the gulf was swelling into billows of portentous size, while the currents from the gulf were driving the ship into the ocean, and the outlook was altogether so dismal that we were kept in a state of great alarm. A great flock, all the time, of the birds called Souspha followed us, flying generally high over our heads, and the presence of these was a sign that we were near the ocean."²

Like the edge of the world described by Cosmas, the empty swathes of color in the guide – rendered simultaneously opaque and discreet through the lack of information they offer and their marginal position in the layout of the book – possessed another kind of visibility that Jugnet and Clairet decided to activate by transforming it into paintings. Following a strict protocol, the artists identically reproduced every page they selected. Carefully avoiding any interpretation of the maps, that is to say any divergence from them, they simply enlarged them to roughly the size of the human body (177 x 130 cm or 190 x 150 cm, that is to say 5'10" x 4'3" or 6'2" x 4'11"). They also slightly satu-

1. Strabo, *Geography*, XV: 14.

2. Cosmas Indicopleustes, *The Christian Topography*, trans. W.C. McCrindle (London: The Hakluyt Society, 1897), II: 40.

rated colors, while respecting the relationship of values, and they eliminated all inscriptions except zip codes and cartographic symbols – the graticule intersections and red lines of the reference grid that divide the page into regular squares whose size varies as a function of the remoteness of the zone covered. The grid extends beyond the edge of the paintings, neither limiting the field nor opening – like Leon Battista Alberti's window – onto a horizontal landscape presented in deep space, but rather offering a non-perspective space, an undifferentiated, vertically framed field (hence with no relief): the very representation of the Cartesian notion of *res extensa*.

Jugnet and Clairet: "Grids, and the signs that indicate the orientation of the [map] in relation to the cardinal points, led us to believe that the pictorial field was no longer limited by the frame (or the surface, or the material, if not the materiality), but that it was generated precisely by the fact of entering into the grid and signs, rather like the way information appears on a computer screen... It may in fact be more like a kind of screen painting, one that is not a window *behind which* or a frame *in which*, but a table *on which* or a grid *under which* are slipped elements or aspects of the territory. The grid is an *above*, a layer of legibility. What occurs beneath the grid becomes the field of painting."³ The pages of the guide are thus reproduced in appearance yet transformed in nature. This is not a simple gesture of appropriation, but a complex operation of transfer at the end of which the printed map reappears, generically altered, as a species of painted surface with no tactile quality or asperity. If a map is a system of dematerialization, a passage from a world of traces to one of images, then the paintings of maps invert that cartographic invention. By striving to render the making of the painting invisible, Jugnet and Clairet rehearse, through painting, a scenario of disappearance: placed upright, vertically, on the gallery wall, the paintings of maps cease to be icons of land and become signs of an act of deletion. And the desert – the sole object of the *Séries américaines* – is the experimental site of that transformation.

By returning to paintings on canvas, Jugnet and Clairet reappropriated the classical idea of imitating nature, but they imparted a singular direction to it. It was no longer a question of imitating the appearance of things, but of reconstituting their structure. Grid, monochrome, sampling: the map paintings seem to employ the usual idioms of contemporary art, lending them a kind of *trompe-l'œil* intelligibility. Beyond this resemblance, however – falsely fortuitous and truly ironic – something else is at work, something that concerns the very nature of representation. The flat map is no longer a tool of orientation within the space it conveys, but the matrix of a new place that is concretized through painting, or else is literally expressed in huge white letters placed on the ground against a blue background, in a project devised in 1999 but never executed: *Un endroit idéal* (A Perfect Spot).⁴

In a comment on his French translation of Livy's *First Decade*, Blaise de Vigenère – whose texts constantly experimented with the indexical property of the sign (it being the very basis of ephrasis) – referred to a hill in Rome; rather than describe it, he replaced the description with a comparison that brought the act of writing into direct presence: "For today it is all vineyards & gardens, as far as the Septimian gate, apart from a fine Franciscan monastery at the summit, called San Pietro

³ Quoted in Charles-Arthur Boyer, "Une peinture de/productive," trans. Charles Penwarden, *art press*, no. 287 (February 2003), p. 38.

⁴ The proposed project is reproduced in the catalogue of the exhibition of *Séries américaines*, in front of the list of paintings of maps.

in Montorio, for such is the name of this mount due to the golden sand found there, suitable for putting on writing. It is similar, but much finer, than the tiny pellets that are sold in Paris for the same purpose."⁵ Just as Vigenère replaced, in the realm of writing, signifiers for a hill by a mound of sand, Jugnet and Clairet's map paintings are diagrams, analytical outlines for reconstructing and reforging the order of things in the realm of images.

2000: The map paintings are exhibited along with a set of eight turquoise-blue neon works, full-scale transpositions of drawings done by Clairet in a car driven by Jugnet through Monument Valley, reproducing the simple lines of a series of rocks with which everyone is familiar thanks to the iconography of the Far West. Exhibited in a row, the eight neons reconstitute, through a discontinuous line of light, the irregularities of an imaginary landscape – or, more precisely, a traversal of that landscape. Like the map paintings, the neons mark a triple change in nature: from landscape to drawing, from drawing to neon, and from neon to a new, once-removed landscape reconstituted in the space of the show, somewhat like a frozen *tracking* shot.

In a series of photographs done between 1997 and 2002, Jugnet and Clairet pushed the properties of an image to the limit in a different way. On the lower edge of a square 60 x 60 cm (23½ x 23½ in.), beneath a stretch of perfectly blue sky, a row of rooftops forms a continuous line that runs from side to side, like a frame within the frame. Composition is thereby inverted (rooftops form the base of the picture) and decentered, yet stabilized at the edge of the frame – the subject matter becomes the architectonic element of the plane. Through the use of the Cibachrome process, Jugnet and Clairet separated the picture layers to obtain a smooth blue sky devoid of curve or imperfection, undisturbed by any motif. Just as the reduction to monochrome in the map paintings allowed for the shift from printed map to painted map, in *Ciels* (Skies) the image henceforth adheres to photographic space only through the thin strip of rooftops that runs along the lower edge of the frame and tips it into the realm of painting.

2005: Jugnet and Clairet move to New Mexico, moving into their own pictures. At the same time, in Europe, they exhibit a new series of maps in a synagogue in Delme, France. The works are not hung on the wall, but placed horizontally on trestles, like a description of their displacement: installed "side by side" were completely blue panels, taken from maritime zone (this time the surface of the paintings include an inscription, "Atlantic Ocean") and yellow panels evoking (probably misleadingly) the deserts of the American west. The new map paintings are exhibited along with a series of earth-colored tondos made from photographs taken from a website selling inaccessibly remote plots of desert – perhaps a "land art" avatar of "gutter spaces," those unusable spaces between New York buildings that Gordon Matta-Clark bought at auction in the 1970s for a few dollars.

A neon twilight composed of seventeen colored tubes that are slightly, uniformly curved (a nightmare for a neon artist, but technical prowess is part of the job) provided the source of light. Having first attempted to base this *Sunset* on a photograph of the Pacific Ocean, taken at dusk from a room at the Hotel Shangri-La in Santa Monica, Jugnet and Clairet were dissatisfied with the results; so they decided to change source arbitrarily (their works are never totally invented, there is always

⁵ Blaise de Vigenère, *Annotation sur Tite-Live* (Paris: Langelier, 1617), col. 814.

some visual sampling behind every piece) and drew compositional inspiration from the stratified quality of Kasimir Malevich's *Red Cavalry*. Within the space of the synagogue (from Greek *synagoge*, literally place of assembly), the neon sunset that *actually* lights the gallery space, the horizontal maps of the earth, and the desert tondos (whose round shape assumes a lunar aspect) all recomposed a universe – the exhibition constituted a cosmology.

Paris, 2006: Jugnet and Clairet exhibit:

– Clouds of marble, cut by a Carrara sculptor from photographs taken by Clairet from a Cessna – piloted by Jugnet – above the New Mexico desert. Inverting the usual relationship between sketch and finished work, the artists then had a series of *bozzetti* made, plaster models of clouds stripped of the velvety roundness of the marble. Displayed on low plinths at the same height as the marbles, the plasters initially appeared to be mere clumps of inert matter. Yet ultimately raised to shelves at eye level, this simple shift in viewpoint allowed them to invoke the ecstatic experience of traveling through a cloud, the stochastic vision of shapeless forms. Finally, the clouds over the New Mexican sky broke up into a series of watercolors also inspired by Oriental cloudband motifs (taken from porcelain in a museum in Shanghai) and atomic-bomb imagery (taken from the Web).

– Tiny watercolor suns based on visual sampling of a crucifixion painted by Fra Angelico for a monastic cell at San Marco in Florence, in the same red color as the blood running down the legs of the crucified Christ.

– *Sunsets*. Starting with the neon of 2005, the artists produced a series of watercolors on the principles of stacked layers of color, followed by a series of paintings done at a daily pace (“one *Sunset* per day”). Here the irregularity of the brushstrokes and the varied application of color made the role of the hand visible. In 2006, they finally employed an airbrush to make a series of paintings composed of a layering of seven bands of different colors in which the painterly gesture was no longer apparent; holding stencils slightly above the surface of the canvas blurred the lines and produced an effect of superimposition where colors met. While the presence of a halo mitigates the geometric impact of these compositions, the arrangement of values asserts surface at the expense of depth and thereby forestalls any atmospheric – that is to say, external – interpretation of the paintings.

– Heavenly divides. Like the continental divide that marks the line where waters flow either into one sea or another, these horizontal or vertical canvases are composed of two slightly different shades of blue, divided from edge to edge by a white line in reserve, where the two layers of color meet and dissolve into one another.

Sculptures, paintings, neons, and drawings, employed in complex operations of translation, transposition, and transfer, all formed combinatory sets undergoing recomposition through the “series of series” that comprised the exhibition. Suns and liquefied skies, petrified clouds, deserts of canvas and paper, geological formations transformed into light events: all these works and arrangements of works are contradictions made real.

Screen Paintings

Tapes (a. Scratch, b. Snow, c. Edge, d. Shading)

New York, March 2000: Jugnet and Clairet fall asleep while watching *Fishing with John* (John Lurie, 1991) on a worn-out VCR. On awakening, they find the screen filled with snow-like interference, distorted by the tape in the machine. Without freezing the picture and without paying attention, they begin to photograph the moving material in black-and-white, for later transformation into paintings. The photographs were subsequently digitized, reworked through image-processing software, then vectorized and imported into design software linked to a cutting device that transformed them into large-scale stencils.

For this *Tapes* series, Jugnet and Clairet used only four colors – black, white, and two tones of gray – without ever using all four together. They replaced the positive/negative opposition with a stratified layering created by a subtractive process similar to the one used in the Cibachrome prints of *Ciels*; the separation of these strata revealed, beneath the image, deserts of electronic snow driven by the wind of the signal. The interplay of blacks, whites, and grays, of light and shadow, of solids and voids, of pale and dark, of blurry and sharp reduces the entire world to endlessly recomposed primitive values that, successively transformed into digital rain, snow, fog, and meteors, take on the appearance of an atmospheric event.

Concentrating on the beginnings and endings of the tapes, Jugnet and Clairet focused on scratches, photographing and reproducing them yet retaining a homothetic relationship to the screen. Left in reserve, then highlighted in white acrylic against the plain surface of canvases coated with a brown ground, these scratches become constellations or clouds set against a magnetic sky in a kind of convergence between the infinitely vast and the infinitely small.

Lines isolated on the edge of the snow, then indefinitely enlarged, become ornamental motifs – they turn into broken lines, arabesques, and lacy curves that evoke sporadic formations in the swampy zones transposed into map paintings; in a decorative profusion, they release an entire universe of infinitely detailed, clustering shapes. Microscopic fragments of snow, imperceptible to the naked eye, are reproduced on a very large scale. Reframed, multiplied, these infra-imaginal figures are falsely familiar, like visions of distorted, extinguished, colorless, cracked paintings, or of natural concretions – gypsum flowers formed by our perceptual unconscious: the signature of things. Decomposition gives birth to other, polysemic compositions devoid of landmarks. By driving deep into the molecular structure of the image, Jugnet and Clairet discovered new landscapes that open, limitless and with no loss of definition; they adopted a Leibniz-like tone to describe this exploration, for which Lurie's film had been the trigger or occasional cause. “The image that spontaneously came to our minds to describe our paintings was that of fishing – a catch in a limitless ocean, either at the surface or in the depths.”⁶

Leibniz: “Every portion of matter can be thought of as a garden full of plants or a pond full of fish. But every branch of the plant, every part of the animal (every drop of its vital fluids, even) is another such garden or pond.”⁷

6. Interview with Élisabeth Lebovici, www.jugnetclairet.com (Paris: isthme éditions, 2005), p. 49.

7. G.W. Leibniz, *Monadology*, trans. Jonathan Bennet (2004), www.earlymoderntexts.com/pdf/leibmon.pdf (accessed June 2008).

The phenomenon loses itself in the infinitesimal spaces of a vision that is microscopic and instantaneous: as one threshold of perception dissolves, a second-level, unnoticed order of things can be apperceived, and so on indefinitely. Every model is the object of an endless elucidation in which no threshold of indistinctness ever arises: decomposition does not lead to reduction but, on the contrary, to interminable extension.

Switch

2002: Jugnet and Clairet travel to the southwestern U.S. Staying in a particular category of motels equipped with TVs made by Zenith (the name of part of the sky), the artists spend an hour in bed with a digital camera recording the screen as they systematically switch off the TV. In the two resulting series of *Switch – Alpine* and *Santa Fe* – the dozing off that conditioned the fortuitous discovery of snow-like interference was adopted methodically. Employing the same process applied to the earlier series, they used Streamline software to convert pixels into vectorized drawings. Then, after cutting stencils from these screen images, they selected colors in such a way as to recreate the additive mixture of analog imagery within the subtractive syntax of painting.⁸ The layers of color were decomposed, then transposed, on a large scale, onto black grounds. Having noticed, thanks to a bug, that these grounds were full of artifacts, they decided to suppress the former in favor of the latter – in *Alpine, Tx #169–1*, red dots are scattered around the edge of a field whose whiteness is merely a cancelled black. Finally, in a newer series of paintings done in 2004, the circular pattern of the black screen switching off was transferred to a white ground. Certain elements therefore exist below the picture layer, elements that the deletion of this layer may reveal, the way the night masks the world revealed by daylight. This realist approach to painting, understood as an elucidation and recomposition of the appearance of things, conditions the back-and-forth movement from macrocosm to microcosm, from a universe of tangibles to one of discrete, infra-perceptible quantities. Just as the *Tapes* series re-explored the cartographic vision of the map paintings on an infinitely small register, so the *Switches* are an electronic and digital version of the *Sunsets*: a burst of diffracted light that precedes the implosion of the image, the way the streaky skies of southwestern sunsets precede the onset of night.

Flows, Glitches, Metablocks

2004: Jugnet and Clairet commission a report from electronic engineers on the information flow circulating in optic fibers after encoding but prior to decoding. They are given a CD copy of a series of grainy or rastered monochrome shots – like moving wallpaper in which they saw appear, prior to the emergence of figures, long strips of alternating colored rectangles (*Glitches*), combinations of uneven surfaces that combined, without fusing, in some improbable additive synthesis (*Metablocks*), and a series of dots arrayed in regular diagonals against red or blue grounds hollowed by imperceptible grooves where their shadows appear to fall (*Flows*). These indivisible dots or points, floating on the surface of the imperceptibly dimpled field covering the image, are the source of the construction of lines and surfaces. Yet the points' shadows show that they do not stick to anything – indeed, as

8. On the making of *Switch*, see Dider Semin, "Où vont les images quand la télé s'éteint?", *Peintures d'écran* (Paris: isthme éditions, 2005), pp. 21–23.

Aristotle stated, a point cannot have weight.⁹ Smooth and compact, with no parts, with neither extension nor figure, existing at the intersection of physics, geometry, and metaphysics (the identity of which they reveal, in the final instance), the *Flows* that Jugnet and Clairet decided, for the first time, to produce in multiples, represent a threshold, a halting place in the analytic decomposition of images.¹⁰

Landscape Paintings on the one hand, *Screen Paintings* on the other: the American corpus represents a mirror system, a two-sided, inter-expressive space with multiple entrances: on one hand, a stylized desert reduced to its primal qualities (flat monochrome washes of sky, earth, lights) and, on the other, dematerialized extensions of the infinitely small realm of computer and TV backgrounds, an infra-perceptual world, an anti-cosmos into which the artists venture in search of another exteriority. The desert does not simply play an imaginative or mythological role in the invention of these forms, it also has an heuristic function: the deletion of information (the act of desertification) permits the diagrammatic transformation of things and their recomposition in a visual system – of neon, water-color, photography, sculpture, painting – which gets caught up, in turn, in new combinations and new permutations that constitute a pseudo-world. There thus emerges a topology, a network of infinitely possible circulations whose ongoing relations resemble reality. Each part of the system – each series – expresses the whole, in its own way; inversely, the whole is present in each of the parts. All together they form a loose conglomeration in which motifs – reminiscences, percepts, utterances – circulate and intersect, all visually sampled from the intermittent screen of their American experience, thereby forging, without the least contradiction, a painting of painting simultaneously simple and complex. As Leibniz put it, "It is more or less like when several stones are thrown into water at the same time, each of which makes circles that intersect without destroying each other, but when the number of stones is too high, the eyes become confused by it."¹¹

2008: Jugnet and Clairet visit the International UFO Museum in Roswell and decide to produce a series of paintings of aliens based on a few images drawn from a documentary broadcast on The History Channel:

– Flying saucers, some floating against backgrounds of blue sky like *Flows* through the infinitesimal deserts of optical fibers, others handled in black and white, based on rock carvings or old television documentaries, here fossilized in the grain of the painting;

– A series of portraits based on visual sampling of an image of a spaceship on The History Channel: behind a wide, harshly lit window there appears a row of anthropomorphic creatures that Jugnet and Clairet call *ratapoils* (in homage to Honoré Daumier) but which also recall the ultra-mannerist silhouettes seen in the backgrounds of engravings by Jacques Callot. These portraits represent the first appearance of figures in the *Séries américaines*. They inhabit the strange imagistic deserts that Jugnet and Clairet continue to create by forbidding themselves to imagine them. Alongside these

9. Aristotle, *On the Heavens*, III: 1, 299a, trans. J.L. Stocks, <http://classics.mit.edu/aristotle> (accessed June 2008).

10. Apart from this series, their paintings are all produced as unique items, even though their technical approach would permit, indeed invite, reproducibility.

11. G. W. Leibniz, *Letter to Queen Sophie Charlotte*, August [?] 1702, trans. Lloyd Strickland, www.leibniz-translations.com/index.html (accessed June 2008).

Aliens there simultaneously emerge skies and screens, like the characters in *Treasure Island* on the map inserted as frontispiece to Robert Louis Stevenson's tale.¹² Perhaps a cycle is drawing to a close, one whose subject is the imaginative realm of the Far West as faithfully, if discontinuously, depicted in this entire suite of series.

Translated from the French by Deke Dusinberre

¹² I am indebted to Gilles Tiberghien's fine book, *Finis Terrae* (Paris: Bayard, 2008), for citing Robert Louis Stevenson's *Essais sur l'art de la fiction* (Paris: Payot, 1992), p. 332.



Above: Monument Valley, AZ, 1998

Opposite page:

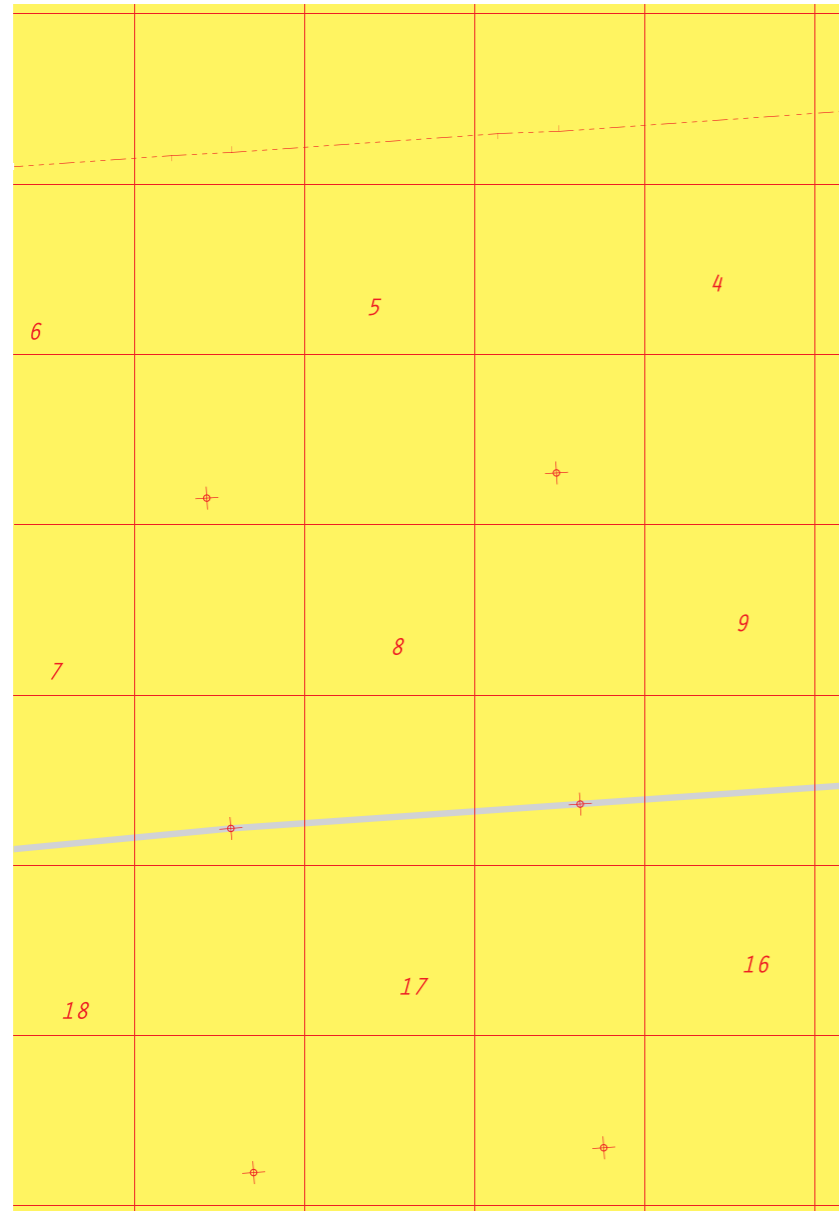
M.V. #1-8T 1998

8 turquoise blue neons

Variable dimensions

Stéphane Ackermann – agence d'art contemporain, Luxembourg, 2001





Winchester 1999
Acrylic on canvas
74¾ x 51¾ in./ 190 x 130 cm



Séries américaines, Trafic, Frac Haute-Normandie, Sotteville-lès-Rouen, France, 2000



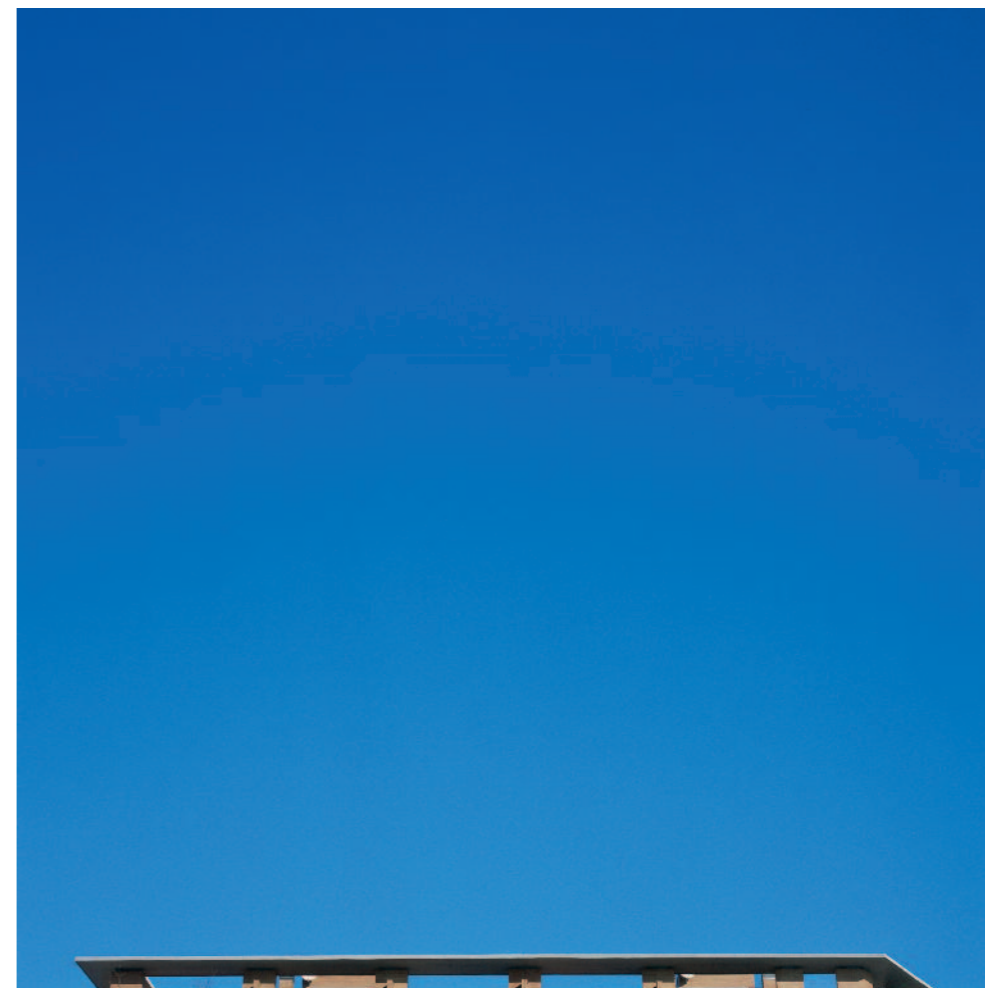






Above and pages 176–178:
Louis Blériot #1, #2, #3 2000
Cibachrome
23% x 23% in. / 60 x 60 cm
Ed. of 5





Cordoba #1 2002
Cibachrome
23 7/8 x 23 7/8 in. / 60 x 60 cm
Ed. of 5







Sunset 2005
Neons, 17 tubes
19 3/4 x 118 1/2 in. / 50 x 300 cm



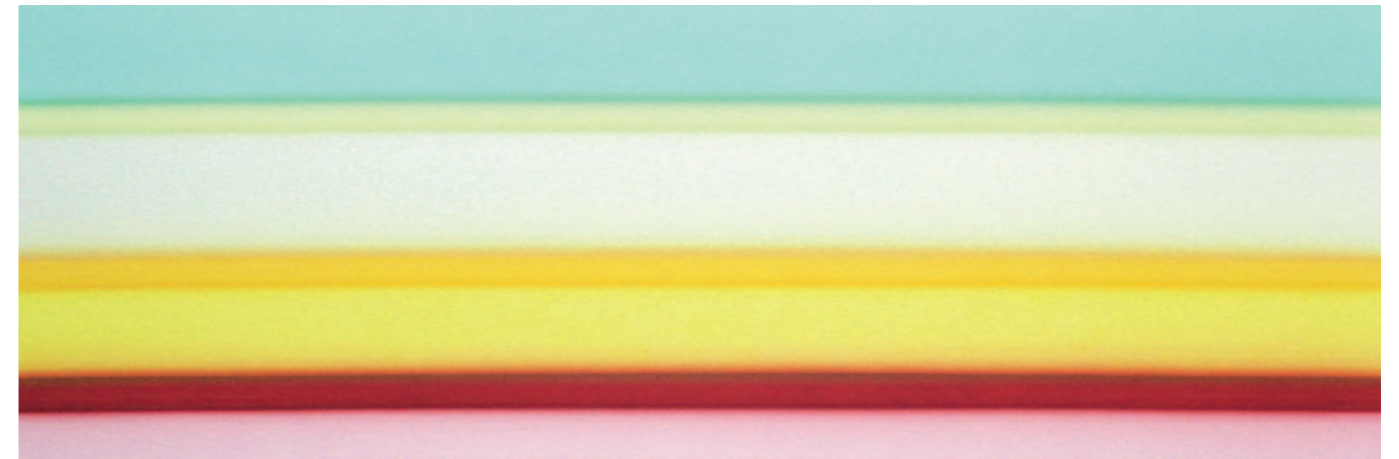
Sunset #11s 2006
Acrylic on canvas
30 x 90 in./ 76,2 x 228 cm



Sunset #5s 2006
Acrylic on canvas
30 x 90 in./ 76,2 x 228 cm



Sunset #2s 2006
Acrylic on canvas
30 x 90 in./ 76,2 x 228 cm



Sunset #31s 2007
Acrylic on canvas
30 x 90 in./ 76,2 x 228 cm



