

SABOTAGE / par Julien Sirjacq (Aka The Bells Angels)

Charlie V. est peintre, un peintre singulier dans le paysage artistique français. Il s'inscrit dans une pratique que l'on pourrait qualifier de post-punk, post-minimale, post-conceptuelle, post-logo. Son travail se love dans les chemins d'une peinture processuelle informée par les idées d'appropriation, de reproduction et plus largement de remix. Cette peinture prend sa source dans une observation acérée des objets culturels contemporains et produit ce que l'on pourrait nommer des boucles (loop), des distorsions et des phénomènes de rétroaction (feedback) ; le vocabulaire le plus approprié semble donc être celui de la musique industrielle (pour faire simple). Par ce biais, il construit un espace pictural au sein duquel l'image, le texte et le geste coexistent et concourent à la production d'un signal.

Ce signal est électrique, synaptique, il se joue de l'inconscient collectif et de références précises issues de différents champs des arts ou de la culture populaire. Son geste de peintre est traversé par ce signal qui en retour produit une évidence tranchante de l'instabilité et des variations constantes de nos perceptions et de nos conditions.

Je n'ai jusque-là pas parlé de la radicalité de ses partis pris plastiques. Il fonde son esthétique sur une logique binaire, majoritairement noire et blanche, qui nécessairement dialogue avec la machine. C'est une peinture réductionniste et explosive où la citation lui permet d'appréhender le tableau comme une chanson, un spectre, un double, un logo ou encore une basket.

Charlie V. produit une peinture de sabotage. Un sabotage pro et contre-culturel qui agit sur le spectateur comme une série d'injonctions auxquelles il est difficile d'échapper.



GUN PAINTING / par Pedro Morais

De peu nous servira une formation soignée en histoire de l'art et la plus grande des éruditions, rien ne nous prépare à la rencontre avec un artiste. A chaque fois qu'il m'est donné d'avoir un rendez-vous pour échanger sur leur travail, ce n'est pas seulement une rencontre, ni un échange d'ailleurs – c'est un boulever-

sement intime. Ce moment d'instabilité n'est pas uniquement dû à la confrontation entre l'observation d'une oeuvre et la quête de sens, mais surtout à faire l'expérience qu'un travail est indissociable d'une vie. Il devient alors pratiquement inutile d'essayer d'observer d'éventuelles constantes qui relient des oeuvres pour dessiner une démarche, ou de chercher à identifier avec un peu de recul les motivations esthétiques et éthiques qui animent ces choix, l'art surgit alors dans son plus simple appareil : un espace rare pour redéfinir les règles du langage, les codes visuels qui nous entourent, ce qui fait communauté de sens, mais aussi des tentatives de donner forme à des inquiétudes personnelles, des doutes, des fragilités, des joies.

Dans le cas des artistes qui se définissent comme peintres – et ce choix prend parfois la forme d'un coming out – la rencontre est devenue pour moi un rite d'un genre particulier. Il ne s'agit aucunement de sombrer dans la mythologie de l'atelier, de vouloir percer les mystères de l'inspiration ou de croire dans un accès privilégié à la cuisine de fabrication du génie, mais plutôt d'aller vers un besoin de parole qui transforme souvent ma perception de leur oeuvre. En ce début de XXIème siècle, malgré sa popularité jamais démentie, la peinture est le médium qui a le plus besoin de temps et d'un espace spécifique pour être discuté. Faire le choix de la peinture, c'est faire le choix d'une restriction de moyens dans un monde d'options illimitées, et cette contrainte lui a permis d'être ultra-réflexive, de douter encore plus et mieux de sa place, de sa nécessité, de ses moyens. Toutes les lectures à ce sujet ne valent pas une minute d'échange avec l'artiste lui-même. Il y a une connaissance et une intuition spécifique qui se développent dans le regard et la pratique des peintres. Malgré une place dominante dans l'histoire de l'art, la peinture reste toujours dans l'espace du doute.

Quand j'ai rencontré pour la première fois Charlie Verot, il portait un blouson noir scintillant, avec un dragon brodé au fil blanc sur le dos, lui donnant une allure élégante et enjouée. Devenu une armature fétiche, ayant même intégré l'une de ses oeuvres (ill. 4), il y voit des échos d'une citation de Agnes Martin sur la puissance irrationnelle du Dragon et du tableau « Saint Georges et le Dragon » de Paolo Uccello, reconnaissant cette façon inépuisable qu'a la peinture de voyager et de se disséminer à travers une infinité de supports de la culture visuelle. Cela avait été d'ailleurs l'objet d'un

des derniers débats importants de la peinture abstraite, porté par Bob Nickas ou Vincent Pécoil : après que la peinture a contaminé et transformé les codes visuels des produits dérivés du monde, il y aurait comme un effet retour, où les applications de l'abstraction dans le design, les décors télé ou les logos d'entreprises, viendraient à leur tour intégrer la peinture dans une chaîne inattendue de significations, achevant le principe moderniste de son autonomie.

Chez Charlie Verot, cette contamination peut rappeler le débat des avant-gardes autour de la synesthésie des arts, mais plutôt que Kandinsky il faudrait chercher du côté du musicien Gavin Bryars. L'orchestre fondé par ce dernier avec ses étudiants en 1970 à l'école d'art anglaise de Portsmouth avait entrepris une démolition du principe de compétence technique, invitant des non musiciens ou interchangeant les instruments de ses membres. Pour la performance « The Abstract Painting Player », Charlie Verot construira une peinture-guitare dont les bandes minimales deviennent le repère pour les intervalles musicaux d'un instrument à corde. Il s'agit pour lui moins de la question de l'abstraction que d'envisager les possibilités d'une émancipation par dissonance et distorsion. Dans un contexte occidental où règne le système tonal, la partition incarne un rôle répressif, celui qu'encadre la société, conditionnant la place des chants oraux et du corps. Il ne sera donc pas étonnant qu'il évoque la musique techno dans un de ses titres, au moment où il peignait des zigzags dictés par la contrainte des formats des panneaux : un même motif devenait un module « sonore » pouvant être agencé au mur dans une multitude de variations jusqu'à générer un rythme continu, bruyant et rythmé visuellement. Ces gestes évoquent la peinture, mais il s'agit d'éprouver littéralement leur élasticité. Son intérêt pour la répétition est plus proche ici de celui de la boucle sonore, avec des séries rendant impossible l'identification d'un début ou d'une fin, fonctionnant de manière cumulative, se rapprochant de la musique aléatoire et induisant une dimension auto-destructive. De la même manière, mettant en avant le principe de la reprise pour expérimenter la déformation et introduire un désordre, il jouera une polka qui sera ensuite mise au ralenti, ou demandera à une pianiste de rejouer un morceau de Black Sabbath (« Children of The Grave ») sous forme de valse.

« Ce qui m'intéresse avec le geste de peindre dans la dissonance c'est qu'il donne accès à tout », dira-t-il. Cela le mènera dans un premier temps à chercher des systèmes annexes à la peinture, lui permettant de ne pas en faire, jusqu'à élargir ses ressources picturales par des typographies graphiques de couvertures d'albums, ou par les codes de la caricature et de la bande dessinée. Parfois, à la place des cartels, il place

des vignettes de bande-dessinée, à l'image d'un extrait des « Trésors de Picsou », qui selon lui pourrait résumer l'histoire de la peinture moderne : Donald, échoué sur une île déserte avec du matériel pour peindre, finit par jeter les pinceaux à la mer après avoir peint plusieurs fois le seul et même palmier disponible comme motif. Le réel ne suffit pas à la peinture, pourrait-on dire, il n'est qu'un point de départ ou d'enferment, à l'image de l'île.

C'est ainsi, qu'après avoir travaillé des aplats et des bandes à travers des gestes se superposant en négatif, jouant des contraintes, du masquage et de l'aléatoire, ou s'essayant manuellement à la reproduction mécanique (en modules qu'il appellera samples), ses dernières toiles accordent une dimension plus importante au langage et à la représentation. Qu'il s'agisse d'une phrase empruntée à un dialogue BD de Charlie Brown et Snoopy (« My idols are dead and my enemies are in power »), où le pessimisme le dispute à la rage, ou l'image d'un pistolet à peinture en guise d'arme, il s'agit d'une peinture qui dit ce qu'elle fait et où tout est visible, refusant les arrière-mondes, le sens « caché » et les mythes de l'intériorité. Le motif du camouflage devient « glamour », les toiles n'hésitent pas à vouloir nous séduire avec la moue d'un chien Carlin, tandis qu'un lettrage allongé « Air Max », jouant de la littéralité de la marque de baskets rêvée des cités, remplit toute la toile d'air, précisément. La peinture cherche à séduire avec ses propres moyens, c'est une mise en acte de la pensée spécifique au regard. Pourtant, à en croire l'une de ses dernières toiles, « Masters of Reality », du titre emprunté à l'album des Black Sabbath, elle constitue un monde en elle-même, se reposant les mêmes problèmes sans solution.

Le tour est joué, mais sans fatalisme, Charlie Verot préférera, suivant le conseil de Duchamp (« Allez underground, ne laissez personne savoir que vous travaillez ») le trait d'esprit qui est celui des grands interprètes de musique, l'impression d'une facilité au moment de jouer.



SENTIMENTAL / par Nicolas Chardon

Charlie Verot est un peintre qui « travaille » ses tableaux comme les musiciens Fluxus jouaient du piano préparé. Les images de peintures qu'il élabore, le plus souvent dans des bichromies élémentaires, sont des instruments d'analyse du tableau lui-même autant qu'ils nous montrent comment y échapper. Charlie Verot pratique une sorte de formalisme ironique, une autoréflexivité sentimentale, qui ne manque selon moi ni de panache ni d'une certaine et belle naïveté.

STUPID ADOLESCENT JOKE / par Mathilda Portoghesi

Now you can intellectually contemplate or masturbate about the felicity of the so-called "atonal", but the important question here is : What is the effect ? What is it actually doing to me ? – Lydia Tár

Parfois, on regrette ce que l'on n'a pas (vraiment) connu, comme l'innocence de l'adolescence.

Liebeslied (chanson d'amour) ou *Liebesleid* (chagrin d'amour). Il n'y a qu'une lettre qui sépare un destin d'un autre, la félicité de la torpeur. Quand j'écoute cette valse adaptée au piano par Rachmaninoff, une rêverie chaude et tristounne, je me laisse envelopper de sa noble et viennoise mélancolie, et, débri-de par le chic de la situation, ma tristesse sans en rougir. Un peu comme une fourrure achetée pour braver l'hiver polonais, un peu comme ces luckies qui puent et qui ponctuent les fins de phrases de ronds de mains.

À mes yeux, Charlie Verot incarne le cliché le plus sincère du peintre romantique, ou plutôt sa déclinaison contemporaine ; celle du jeune artiste bousculé hors des grandes villes trop onéreuses, et venu vivre en la cité phocéenne, de sa passion et d'eau fraîche anisée. Cette vision vous paraît fantasmée ? Pourtant, elle est ce qu'elle est, sans mentir ni embellir, un peu magnifique, un peu miteuse, essentialisant son existence en l'espace intérieur de sa peinture et de sa musique.

Let's have a party, bande originale de son quotidien d'atelier, n'invite pas plus à la fête, que les courts extraits qui composent ce collage sonore, ne peuvent nous faire danser (à l'exception de *Boney* le squelette, pas mort d'ennui). Leurs précocités toutes masculines, en boucle, nous refusent plaisir et résolution, autant qu'elles nous tiennent curieuses et en haleine. Charlie s'inscrit dans un refus de la séduction, de l'attraction et du dénouement. Une résistance en lettres majuscules, grasses, formalisées au scotch sur la toile, qui est en réalité un NON qui dit oui, synonyme inattendu d'un « Je t'aime », d'une *Liebeslied* adressée à la peinture. À la fraîche et à l'huile, Charlie profite de son amour de jeunesse, un noir naïf et humide, dont il vient, en mouvements improvisés, dégrader les qualités.

On pourrait s'arrêter à sa peinture comme on se saisirait d'un T-shirt à message, pourtant rien dans son travail ne laisse place à la facilité, il aurait trop peur que cela ne rime avec superficialité. Ce refus du plaisir pop, jugé trop commode ou évident, se matérialise dans son travail par l'emprunt d'un sillonement parallèle, tortueux, bad, et atonal. Celui des notes qui ne formeront jamais de gammes, celui du DIY, de l'apprentissage en autodidacte, celui du débrouille *side*. À

rebours des normes et de la facilité, le *side* de l'émancipation est emprunté par ceux, qui, comme Charlie, s'expriment dans le plaisir et la dissonance.

Alors, parfois, l'adolescence est plus qu'une époque (à) dépasser, elle est une condition d'existence.



PEINTRE / par Guillaume Mansart

Charlie Verot est peintre, il réalise (notamment) des tableaux. Derrière la tautologie de cet énoncé il faut entendre que l'artiste s'attache à créer des objets d'art avec un format (celui de son lit Queen Size), une épaisseur, un type de toile, de châssis, de peinture... bref une matérialité. Et pour que la peinture se manifeste, il manipule des images de toutes sortes (BD, broderie dragon, titre d'album de Heavy Metal, motif abstrait...). C'est ainsi qu'une phrase tirée d'un strip de Snoopy peut apparaître et composer le tableau : « My idols are dead and my enemies are in power ». C'est dans la co-existence paradoxale de l'image et de la peinture que se crée la mise en trouble du regard. L'artiste connaît ses classiques et s'attaque avec exigence à l'autonomie d'un art inscrit dans le réel. Derrière une apparente nonchalance, Charlie Verot élabore, toile après toile, une œuvre subtile qui s'amuse en toute liberté des codes et des références de l'histoire de la peinture de Paolo Uccello à Ad Reinhardt.



MASTER OF REALITY / par Hugo Pernet

Je voulais écrire ce texte sur mon téléphone au bord de la piscine en sirotant un spritz, en tout cas c'est l'image que je m'étais faite du début de ce texte pour Charlie, imaginant que la situation lui plairait. Mais depuis ce matin il pleut et j'ai le cafard. Pas la peine de faire le malin, de chercher à avoir l'air cool. La plupart des communiqués de presse à ambition « littéraire » sont voués à l'échec. Ils sont presque toujours aussi ennuyeux que ceux qui ont l'air d'avoir été écrits par un générateur automatique de communiqué de presse, et toujours plus prétentieux. À un moment il faut arrêter de tourner autour du pot et parler du travail de l'artiste.

Et c'est là que la difficulté commence. Je suis à demi allongé dans un canapé et la fille de mon meilleur ami regarde des dessins animés juste à côté de moi. Si j'écrivais comme Charlie Verot peint, ces informations me fourniraient d'un seul coup le format de mon tableau et son sujet. Car Charlie peint chez lui, et le format de ses tableaux est celui de son lit : Queen Size. Ça aurait pu être celui de sa baignoire ou de sa

table de cuisine. Mais non. C'est bien celui de son lit. C'est une décision comme une autre. On peut toujours faire des métaphores ; sur le sommeil ou sur le sexe, sur les draps et la toile, l'horizontale et la verticale... Ça ne nous donnera pas le poème.

Un tableau a un format. Les peintres qui ignorent ça n'ont pas vraiment commencé à peindre. Mais je ne suis pas sûr qu'on puisse dire que les peintures de Charlie ont un sujet. Au départ, le sujet de ses tableaux c'était leur format, leur composition était comme une reverb : au fond, le noir peint sur le tableau ne faisait que rebondir dans une caisse de résonance, avec en guise de pédale de distorsion le masking tape (ill. 9). Puis je crois que ChV s'est rendu compte que le noir du tableau pouvait bien être n'importe quelle «image» ; un lapin débile, un dragon, une phrase culte ou inculte. Et que ce qui était intéressant était la réaction des gens. Leur aveuglement, la plupart du temps. Les deux tiers des personnes qui se retrouvent devant une peinture de lapin pensent que le sujet de la peinture est le lapin. Ou que le sujet est la phrase, et que le peintre pense la phrase qui est écrite sur le tableau. Bref, le tableau continue de se lire comme une image au premier degré. Que cette image puisse être une fake news imaginée par l'artiste ne leur vient même pas à l'esprit. Mais justement, cet aveuglement généralisé devant le tableau est un sujet passionnant pour un peintre. Parce qu'un tableau c'est un objet réel qu'on a devant soi.

L'artiste a peint le tableau, il a fait de la peinture. Faire c'est faire. On sait tout ça. Mais on oublie tout quand on voit une image. Parce que l'image est plus puissante que le tableau. L'image c'est le dragon de la peinture. Mais ça ne sert à rien de le tuer, parce que la peinture sans dragon c'est juste une grotte vide. Dans le monde de l'art, on entend encore parler de peinture radicale à propos de tel ou tel type de tableaux. Ce qui est radical c'est de faire ce qu'on fait, rien de plus. Alors peut-être que de cette manière, on peut devenir un maître de la réalité.