

Robert Blanc

Cosmogonies



GALERIE LÉLIA MORDOCH

Robert Blanc

Cosmogonies



Robert Blanc nous amène en noir et blanc à l'espoir d'une vie éternelle. L'éternité se fige en festoyant dans un Olympe fabuleux où Prométhée ressucite chaque jour avec la jouissance de Sisyphe lorsqu'il arrive enfin à déposer son rocher au sommet de sa colline. Du sommet, il embrasse le monde de son regard, enfin libre, il rejoint Zarathoustra dans sa quête de la perfection. Sculpter les mythes, c'est célébrer la danse de la vie.

Fils de la terre et des carrières, familier du royaume des ombres, Robert Blanc est un amoureux de la pointe sèche et du balsa, ce bois si léger dont on fait des maquettes. Ses sculptures ont la légèreté et la densité de ses matériaux dont on voudrait que la vie soit faite. Les danses païennes préludent les naissances en une spirale sans fin où s'abolit la mort. Conjurateur d'une enfance dédiée à Hadès et aux orants, l'inspiration de Robert Blanc déploie ses ailes pour embraser l'univers de ses créations qui illustrent les mythes antiques sans distinction de lieux ni de temps. Bouddha trône au côté de Jésus et ils grimpent avec enthousiasme sur l'échelle de Jacob. Il s'agit de retrouver le cercle, l'infini, le serpent qui se mord la queue, le dragon qui tient le monde entre ses griffes d'un air un peu perplexe comme s'il se demandait s'il allait ou non le dévorer.

La spirale est une forme qui se déroule, elle est donc idéale pour figurer les divers stades d'une évolution que miniaturise Robert Blanc en peignant sur son profil à l'encre de chine et au pinceau triple zéro. Il faut se pencher pour décrypter les farandoles. D'abord le néant puis des formes qui s'affirment à mesure que se déroule ce gigantesque point d'interrogation qui s'enroule sur lui-même.

Robert Blanc a horreur du vide. Par ses cosmogonies il apporte sa réponse à l'éternelle question du « pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ? ». La création s'opère ex-nihilo. Les artistes ne sont-ils point les démiurges de leur œuvre, maîtres tout puissants de l'univers qu'ils érigent ?

En couverture :

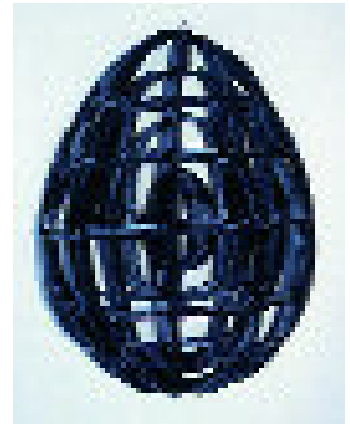
SPIRALE BLANCHE
Diamètre 50 cm

BIG BANG · 1990
230 x 90 x 20 cm
Balsa et encre de chine

LÉLIA MORDOCH



Robert BLANC



Entretien avec
Françoise Armengaud

Interview with
Françoise Armengaud

(traduction F. Armengaud)

Françoise **A**RMENGAUD : Robert Blanc, vous êtes peintre, et vous utilisez le papier, le crayon, l'encre de Chine, le tout en noir et blanc. Vous êtes également sculpteur. Vous élaborez des formes premières : colonnes, arbres, échelles, spirales. Le dessin et la peinture s'y trouvent toujours associés, d'ailleurs à une dimension tout à fait autre, disparate si j'ose dire, puisque ces caissons de balsa recouverts d'une bordure de marqueterie en bois de pin sont le support de vos dessins aux personnages étrangement réduits auxquels vous offrez un parcours grandiose. Est-ce que je me trompe beaucoup en disant que ce qui vous intéresse, c'est de capter, pour le magnifier avec une sorte de discrétion raffinée,

Françoise **A**RMENGAUD : Robert Blanc, as a painter you work mainly on paper, with lead pencil and China ink : always in black and white. You are also a sculptor, where you like to build up fundamental forms such as columns, trees, ladders and spirals. Drawing and painting are always brought together, each on a different scale. Your balsa boxes, fringed with pine wood marquetry edges, support your drawings of many small strange figures, leaving ample space for the eye to travel. If I am not mistaken, what interests you most is catching and glorifying, with a kind of refined soberness, the secret of emerging and expanding life. Sometimes it is found in a sort of miniature Michelangesque

MÂ-DES-EAUX · 2004
180 x 90 x 3,5 cm
Balsa et encre de chine

COSMOGONIE · 1992
40 x 30 x 20 cm
Balsa



le secret de la vie surgissant, la genèse et l'expansion de la vie, parfois en sortes de fresques michelangelesques miniaturisées et marouflées sur les arborescences ascensionnelles de ce qui pourrait bien être des coffrets-cercueils, car nécessairement la mort est aussi présente. Je pense à ce propos de votre ami Louis Pons, me répondant, alors que je l'interrogeais sur ses titres, il y a quinze ans de cela : « Là où il y a la mort, je mets la vie et là où il y a la vie, je mets la mort ».

Robert BLANC : Môme, une reproduction dans le Larousse m'avait beaucoup impressionné, la *Résurrection des morts* de Signorelli. D'abord la terreur, et puis la chair qui s'incarne. Quelque chose d'effroyable et de fabuleux. J'ai eu le

panorama of ascending tree-like shapes, which might well in the end be nothing more than coffins, for death is obviously also present. I remember the words of your friend Louis Pons, some fifteen years ago, as we were talking about the titles of his works. He told me : "Where death is present, I put life, and where life is present, I put death."

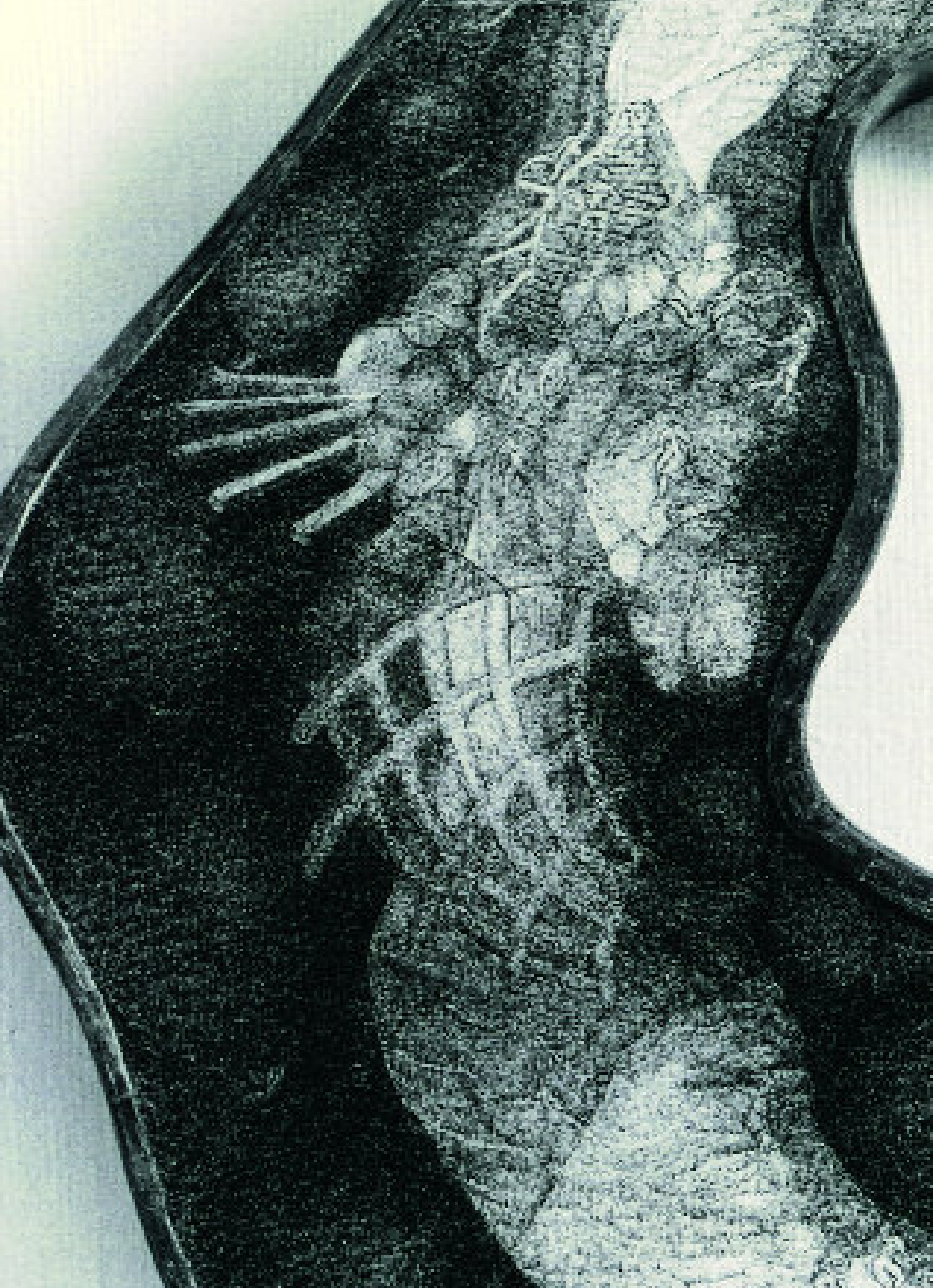
Robert BLANC : *As a child, I was very much impressed by a reproduction in the Larousse Dictionary, The Resurrection of the Dead, by Signorelli. First, fear and dread, then flesh growing on the bodies. Something both incredible and wonderful. Then it occurred to me that people create works of art in order to decorate their own*



CROSSES · 1990
220 x 7 x 4 cm
Balsa et encre de chine sur papier

GAIA · 1993
170 x 90 x 4 cm
Balsa et encre de chine sur papier





sentiment que l'on faisait des œuvres pour décorer son tombeau. Comme mon père était marbrier – il était devenu un « pierreux », après avoir été un « boiteux », comme on appelle ceux qui travaillent le bois – je savais très bien comment était fait un caveau. Je pensais qu'il fallait dessiner pour l'au-delà. J'étais égyptien sans le savoir ! J'ai été très ému lorsqu'un jour, à la maison, dans une vieille cuisinière à bois qui ne servait plus, j'ai découvert une pile de photos, des négatifs, que mon père avait pris de ses œuvres, des tombeaux réalisés à Manosque, à Forcalquier, Reillane, Valensole, des milliers de tombeaux, j'étais très impressionné.

FA Il y avait sûrement de quoi. Et vous viviez dans la région de Giono !

RB Mon père a été un copain de Giono. À Manosque, c'étaient deux lève-tôt. Dès quatre heures du matin, mon père était debout au travail, et Giono passait lui rendre visite. C'est mon père qui a réalisé le tombeau de Giono à Manosque.

FA Vous avez travaillé avec votre père ?

RB J'étais programmé pour prendre la succession de mon père comme marbrier. J'ai beaucoup appris avec lui.

FA Le métier de tailleur de pierre vous menait tout droit vers la sculpture ?

RB Et aussi vers le dessin. L'esprit de 68 est passé par là, et j'ai eu le désir de

graves. Like my father, who was a gravestone carver – he had become a carver after having been a carpenter – I knew very well how a grave is made. I thought one had to make drawings for the next world. I was an Egyptian, without knowing it! One day, at home, I was extremely moved when I discovered a heap of photographs in an old unused wood stove, negatives which my father had taken of the graves he had carved in Manosque, Forcalquier, Reillane, and Valensole. Thousands of graves. I really was very impressed.

FA *I can believe you would be. And you lived in Giono's country !*

RB *My father was friends with Giono. In Manosque, they both were early risers. At four in the morning, my father was already working, and Giono used to pay him a visit. It was my father who carved Giono's grave in Manosque.*

FA *Did you work with your father ?*

RB *I was programmed to take over his business as a marble carver. I learned quite a lot from him.*

FA *Marble carving was to lead you directly to sculpture ?*

RB *And to drawing. The spirit of 68 flowed through me, and I wanted to become an artist. I was a student in the*

devenir artiste. J'ai été élève de l'Académie Julian, section professorat. J'ai enseigné le dessin pendant une vingtaine d'années. Et puis j'ai commencé à travailler la pierre à Lacoste. Et alors la pierre blanche est devenue la feuille de papier...

FA Vous êtes passé de l'objet au dessin. Et vous repasserez du dessin à l'objet, comme nous allons le voir tout à l'heure.

RB Oui, notamment dans la série *L'Age d'Or*.

FA Vous avez des titres de séries : *Age d'Or*, *Métamorphoses*, et des titres d'œuvres individuelles, *Big-Bang*, *Chaos*. Ces titres sont liés directement aux concepts qui structurent l'œuvre et aux préoccupations qui vous animent. Qu'est-ce qui importe pour vous dans la série ?

RB Les séries sont faites d'histoires qui s'articulent les unes avec les autres. D'où des titres qui font allusion à ces histoires. Je préfère cela aux numéros, je me vois mal nommer mes œuvres avec des numéros !

FA Avez-vous déjà votre titre en tête avant de commencer à travailler, ou bien les titres vous viennent-ils en travaillant, ou bien encore après, quand tout est fini ?

RB Il y a des moments où j'ai déjà un titre, et des moments où le titre met du temps à naître. Prenons l'exemple de la spirale : *Jeux de loi*. Pour moi, il s'agit d'un jeu cosmique, avec des règles. Le titre est conceptuellement motivé. Je m'efforce

Académie Julian, studying to become a teacher. I have been teaching drawing for some twenty years. Then, in Lacoste, I started working with stone. And so the white stone became the sheet of paper.

FA *You passed from making objects to drawing. And then, as we'll see soon, you returned from drawing to object making.*

RB *Yes, especially in the series L'Age d'or.*

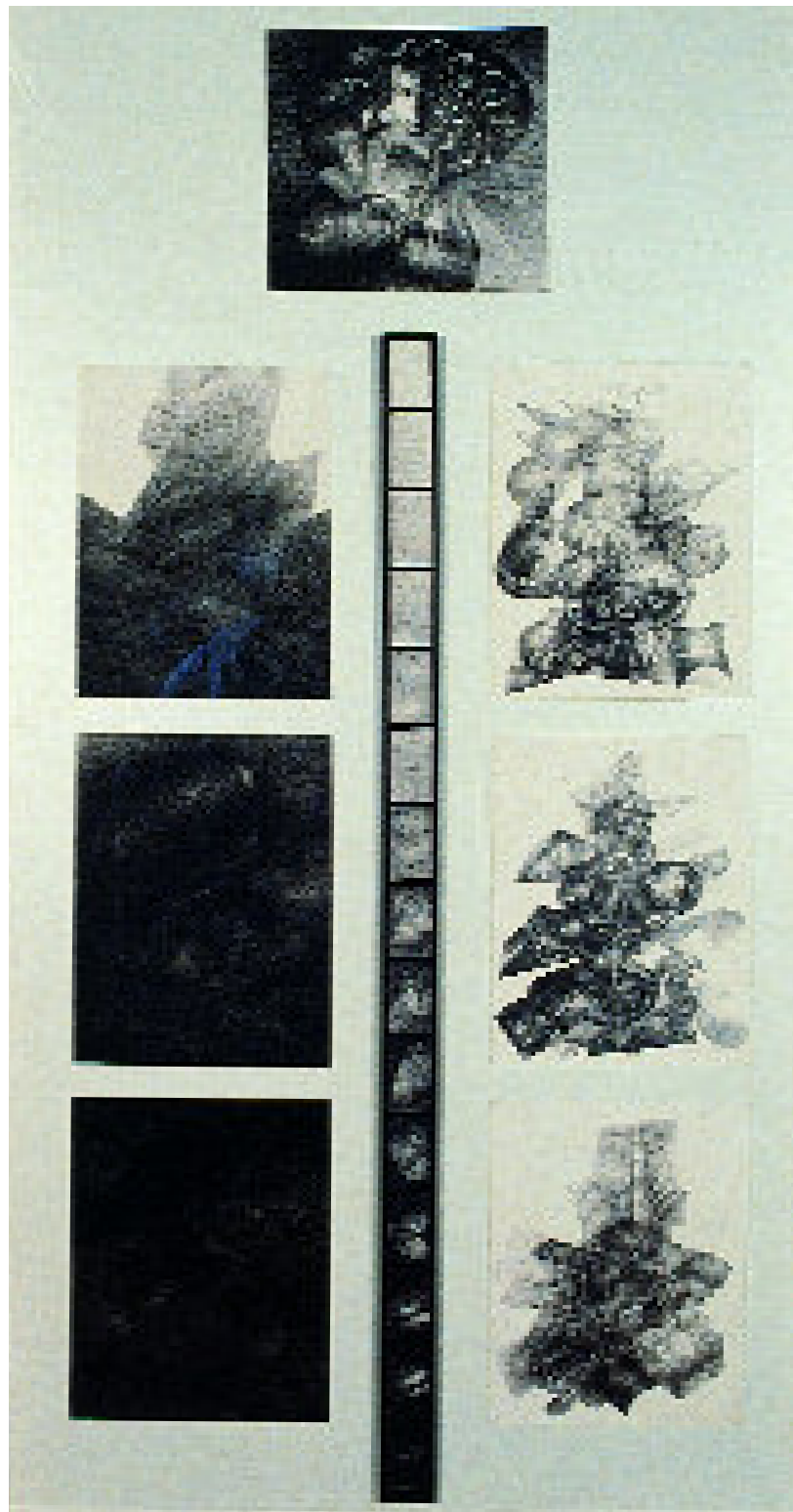
FA *Some of your titles belong to series : L'Age d'or, Métamorphoses, and some to isolated works : Big-bang, Chaos. These titles point directly to ideas embodied in the works, and to your intellectual concerns. What's most important for you in a series?*

RB *Series are in fact interconnected stories. Hence my titles, which allude to the stories. I'd prefer that to numbers – I hate seeing numbers with my work !*

FA *Do you already have your title before starting work, or do titles come to mind while working, or afterwards, when the work is finished ?*

RB *Sometimes, I already have a title, and sometimes I have to wait a long time for it to be born. For example, when I gave my spiral the title *Jeux de loi*, it was to mean a cosmic game with its own rules. The title is conceptually justified. My constant aim is to come to the*





ÂGED'OR · 1998
200 x 90 x 5 cm
Balsa et marqueterie de bois de pin

toujours de parvenir à un titre qui soit juste, adéquat. J'attends parfois longtemps qu'un jour heureux arrive, où je trouve ce titre, et souvent ça met du temps !

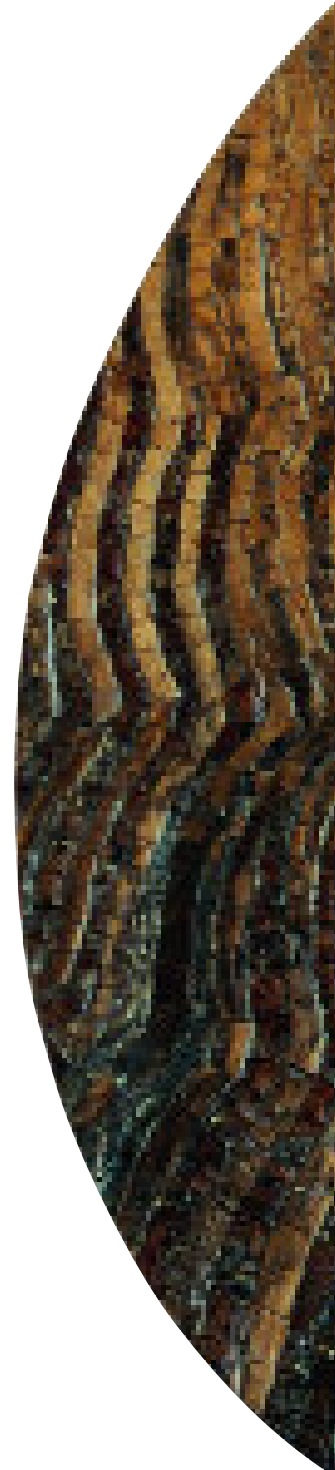
FA Il est des poètes qui savent donner des titres aux tableaux de leurs amis peintres. C'était même une pratique fréquente chez les surréalistes, par exemple André Breton nommant *Le Grand Transparent* une sculpture de son ami Jacques Herold. Avez-vous cette sorte d'expérience ?

RB Presque ! Il s'agit en fait d'un poème que m'a écrit Louis Pons, en 1990. J'avais eu le désir d'écrire moi-même un texte, et puis j'étais en panne. Je suis allé voir mon ami Louis Pons à Eygalières, chez le Dr Martin. Et le lendemain il m'avait écrit le poème ! Louis Pons, chaque fois que je le vois, il se passe quelque chose d'extraordinaire, un accomplissement. C'est sa maïeutique à lui. Mais lorsqu'il me dit : « Il faut être moderne

right and relevant title. Often, it takes some time for me to find my way to the right title!

FA *Some poets know how to give titles to the pictures by their painter friends. The French Surrealists used to do that quite often. For example, André Breton called a sculpture by his friend Jacques Herold Le Grand Transparent. Have you experimented with that sort of thing ?*

RB *Well, I almost did, when Louis Pons wrote a poem for me in 1990. I wanted to write a text of my own, but I was short of inspiration. I went to my friend Louis Pons in Eygalières, at Dr Martin's house. And the morning after, he had written the poem ! Whenever I meet Louis Pons, something extraordinary happens, a true accomplishment. That's his personal dialectic. But when he tells me that one must be absolutely modern, he knows very well that I don't care about that at all, after having worshipped the*





CIEL-TERRE · 1998
40 x 28 x 4 cm
Caisson de balsa et marqueterie de pin



absolument », il sait très bien que je m'en fous complètement, après avoir adoré.

FA Vous avez voulu avec « adoration » être moderne ?

RB Ce qui m'intéressait jeune, c'était l'abstraction gestuelle, ou l'Ecole de Paris, Bazaine... Puis cela m'est devenu pesant.

FA Qu'est-ce qui vous pesait ?

RB Surtout la représentation frontale de l'espace. Cela m'empêchait de rentrer dans l'œuvre. Un sage chinois du XIII^{ème} siècle a dit : « La véritable profondeur, c'est la transparence ». Quelle lucidité incroyable ! La frontalité, ça fonctionne très bien avec la matière, avec la lumière, ça peut être très beau, très plastique, mais, voyez-vous, c'est un abandon du paysage !

FA J'imagine bien que vous ne l'entendez pas au sens du genre académique des peintres dits « paysagistes » d'autrefois ?

RB Non. Mais au sens où, par exemple, la peinture chinoise ne se conçoit pas sans le paysage. Et je dis que la modernité ne rentre pas dans le paysage. Ce qui m'ennuie, dans cette modernité, c'est le refus de rentrer dans quelque chose. On reste à la surface, on ne s'alanguit pas. Les gens regardent rapidement. On ne voit plus de gens dans un fauteuil, devant une œuvre, et qui rêvent...

FA Pourtant on les imagine fort bien cherchant leur chemin dans vos labyrinthes...

idea, of course.

FA *Did you really "worship" the idea of being modern ?*

RB *When I was young, I was interested in "action painting", and in the School of Paris, Bazaine... Then it began to weigh on me.*

FA *What exactly weighed on you ?*

RB *In particular, the frontal representation of space. It prevented me from getting inside the picture. In the XIII century, a Chinese wise man said : "True deepness is transparency". What incredible lucidity ! Frontality works well with matter, with light ; it may be very beautiful, very malleable, but, you see, it means giving up landscape !*

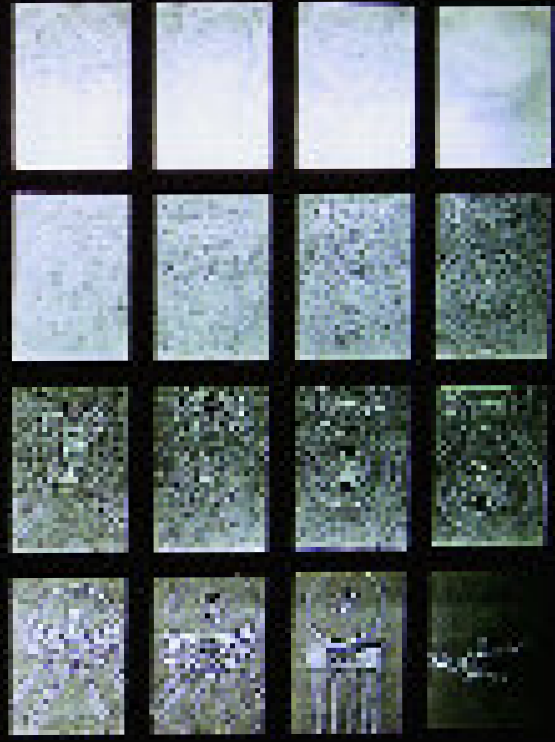
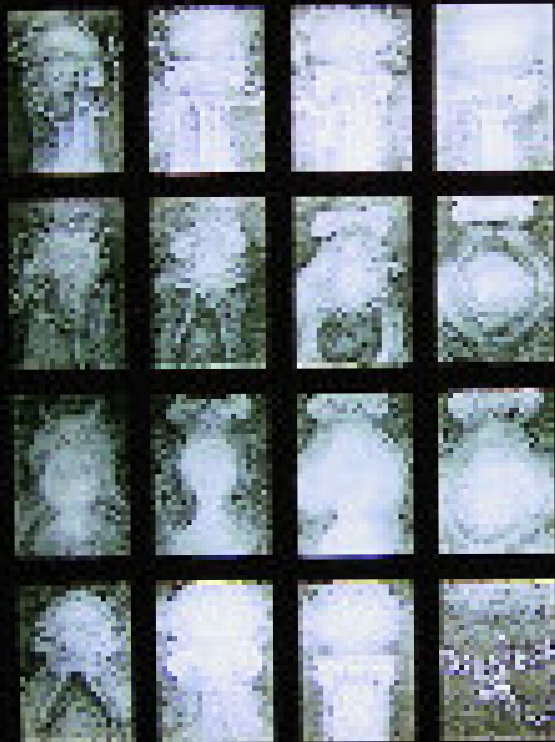
FA *I guess you don't mean "landscape" in the old academic sense.*

RB *No, I mean for example, the fact that you cannot think of Chinese painting without thinking of the landscape. And I am saying that modernism cannot penetrate the landscape. What I most disagree with about modernism is the refusal to enter anything. You have to remain on the surface, you can't relax. People only take a quick look around. You don't see people sitting in an armchair and dreaming before a picture...*

FA *However, we can very well imagine people trying to find their way in your*

L'ÂGE D'OR · 2001
80 x 60 x 8,5 cm
Caisson lumineux,
medium, néons et rodhoïd







RB La maladie de la modernité...
Elle est coupable d'empêcher la rêverie...
Ce n'est pas réactionnaire de dire ça.
Je comprends Jean Clair. Sans pour autant
aller jusqu'à dire qu'il faudrait revenir à
des pratiques dépassées. La décadence
actuelle de l'image ne provient pas d'un
défaut de métier.

FA Quelle décadence ?

RB On est dans la vidéo, dans un vide
sidéral, ou bien dans l'hyperréalisme...

FA Mais il y a aussi de vrais artistes
dans la vidéo !

RB Oui, mais beaucoup s'y intéressent
à cause de la fascination du médium.
On est passé de la claue à l'insipide.
Ne vivons-nous pas dans l'ère de
l'insipide ?

FA Vous êtes très sévère.

RB C'est normal. Et le résultat, c'est qu'il
n'y a plus de place pour les peintres et
les poètes. Un artiste, maintenant, c'est
quelqu'un qui fait peur. Aussi c'est
difficile pour lui de trouver une place,
sa place. Mais pour revenir à l'histoire
de mes débuts, j'ai commencé à lire les
mythologies quand j'avais vingt-cinq ans.
Celui qui m'avait lancé dans un
modernisme acharné avait horreur des
surréalistes, de l'imagination.

FA Et vous, vous aimez la peinture
surréaliste ?

labyrinths...

RB *The bane of modernism is that it
keeps us from dreaming. I am not talking
as a reactionary. I understand Jean Clair.
I would not go so far as to say that one
has to go back to old-fashioned practices.
The contemporary decadence of image
as such does not come from a lack of
skillfulness.*

FA *You said "decadence" ?*

RB *We are immersed in video, in a kind
of celestial void, or caught in
hyperrealism...*

FA *But there are also true artists
in video !*

RB *Of course, but many are interested
because they are fascinated by the
medium. We have arrived at the height
of insipidness. Don't we live in an
insipid era?*

FA *Aren't you being a bit harsh?*

RB *No, it's true. And the result is
that there is no more room for painters
or poets. An artist nowadays is a
frightening person ; it is difficult for
him to find a place, his place. As for
the story of my beginnings, I started
reading mythology when I was
twenty-five. The man who had
launched me into a relentless modernism
hated the Surrealists and any kind of
imagination.*

RB Les surréalistes, ce n'est pas que j'aime particulièrement leurs œuvres, mais ce sont eux qui ont retrouvé le vieux fond mythologique qui fait les arts premiers, arts qui ont fait sortir Picasso de l'académisme. Quelque chose qui est lié à la reconnaissance de l'autre. Comme on le voit chez Picasso, chez Matta...

FA Vous-même avez été en réaction à l'égard de l'Ecole de Paris, comme l'était déjà le Mouvement Cobra en 1947 ?

RB Si vous voulez. Ce qui me gêne dans Cobra, c'est la violence. Mais le rapport au texte est formidable.

FA Quels étaient vos griefs à l'égard de cette Ecole de Paris ?

RB L'idée de la « peinture-peinture » est stérile, c'est une utopie dangereuse, l'idée que la peinture pourrait se passer totalement du texte. Même Kandinsky en savait les dangers. Certes, cela peut être

FA *And you, are you fond of surrealist painting ?*

RB *I can't say I am especially fond of their works, but one must recognize that the Surrealists rediscovered the old mythological background which is the substance of those primitive arts which stirred Picasso out of academia. That's something which is linked to the acknowledgement of otherness, as one can see in Picasso, or Matta.*

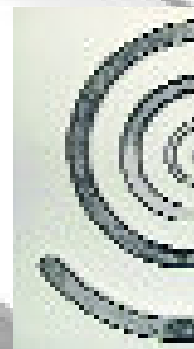
FA *Didn't you react deeply against the School of Paris as did the Cobra Movement in 1947 ?*

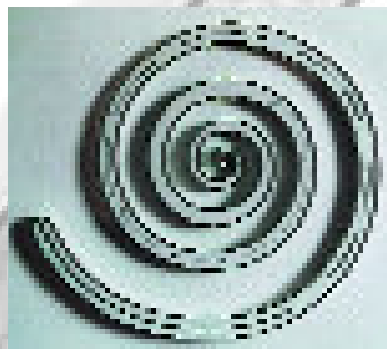
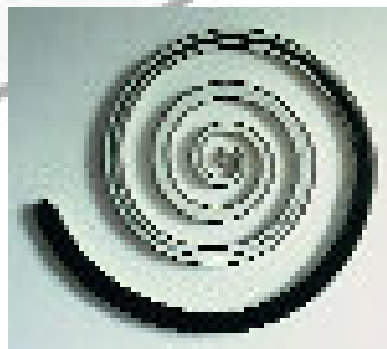
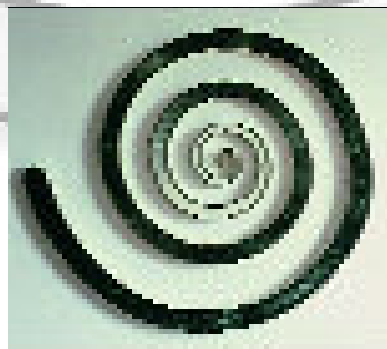
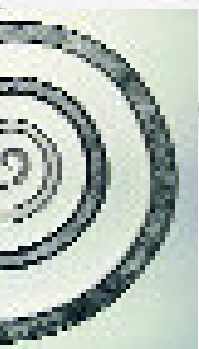
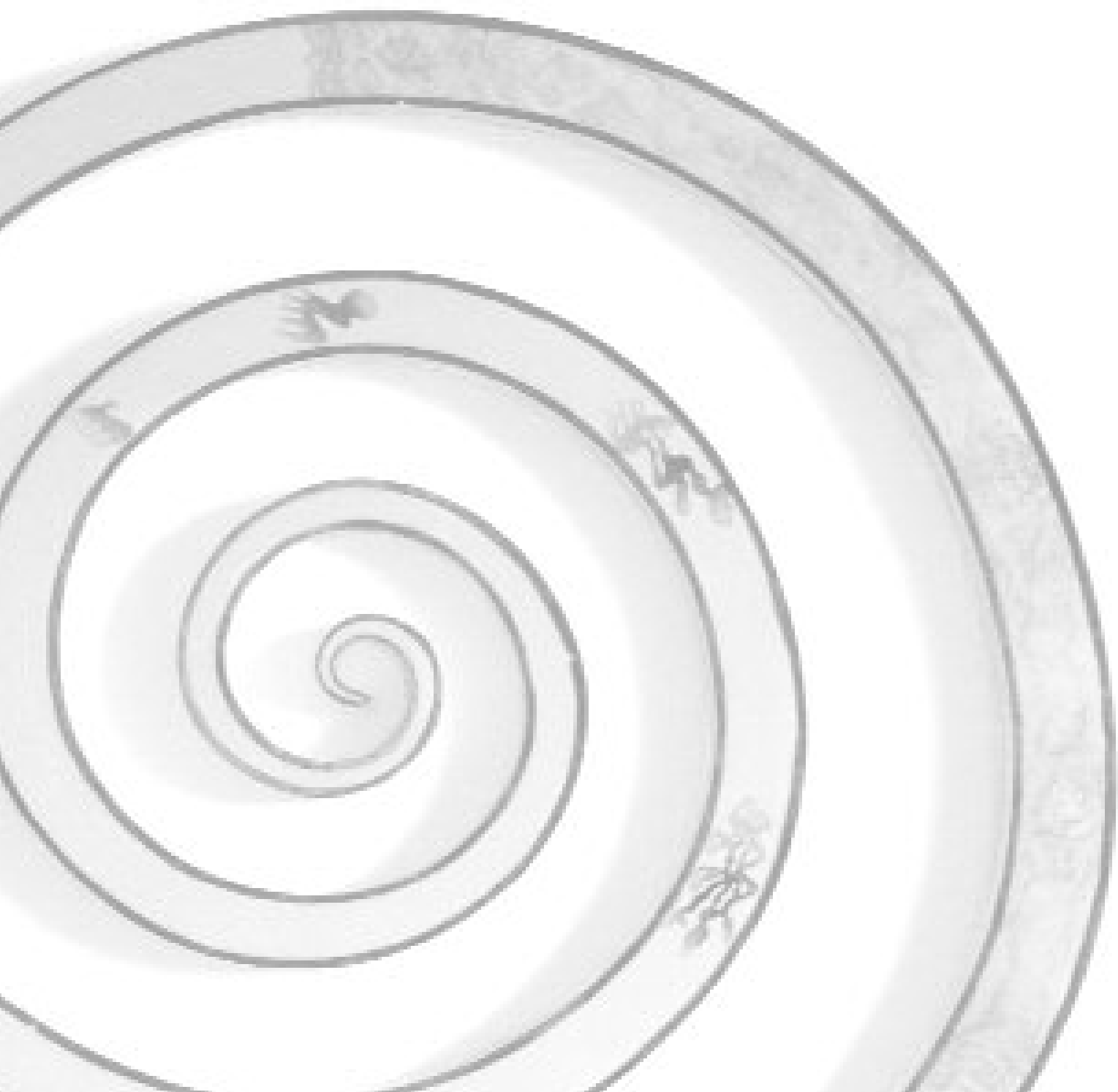
RB *Yes, you may say so. But what I don't like about Cobra is the violence. Nevertheless, their relation to the reality of the text in itself is quite marvelous.*

FA *What did you find wrong with the School of Paris?*

RB *The idea of "painting for painting's sake" is fruitless. It is a dangerous utopia,*

JEU DE LOI · 2004
Diamètre 100 x 4,5 cm
Medium, balsa et encre de chine





plaisant, inventif, mais on ne peut travailler uniquement sur les lignes, on tombe dans l'esthétisme. L'art devient « esthète ». Un peintre se tient en proximité avec les textes. Sans être là pour illustrer des mythes. Peut-être s'agit-il de trouver son mythe personnel. Puisqu'on a perdu les racines, il faut créer sa mythologie. Louis Pons et moi sommes d'accord là-dessus : le travail de l'art, c'est de fabriquer des mythes, mais personnels.

FA Il faut forger sa propre mythologie ?

RB Oui, à partir de mythologies existantes. Le point de départ : s'interroger sur de quoi est fait ce monde, la création. Lire, jusqu'à trouver ce qui est le plus proche de soi. J'ai parcouru les mythes de création de l'Europe, de l'Amérique, de l'Asie, de l'Afrique.

FA Et qu'est-ce qui est le plus proche de vous ?

RB La cosmologie chinoise me plaît. Le souffle premier se divise en deux souffles latéraux, le Yin et le Yang, les deux souffles engendrent les dix mille éléments. Toutes les choses sont baignées de ces souffles, l'univers est baigné de cette respiration. Si vous êtes peintre, vous pouvez montrer cela à votre façon sans faire pour autant de la peinture néo-Song.

FA Le souffle qui se divise en deux souffles... Vous faites allusion au Tao.

the idea that painting could do completely without any text. Even Kandinsky knew how dangerous it is. Sure, it may be pleasant and inventive, but you cannot work only with lines, or you fall into aestheticism. Art becomes "aesthetic". Any painter holds firm to some texts. Nevertheless, he is not there just in order to illustrate myths. Maybe one has to find one's own personal myth. Since we lost our roots, we have to create our own mythologies. Louis Pons and I are in agreement about the fact that the purpose of art is to build myths, personal myths.

FA So, according to you, one has to coin one's own mythology ?

RB Yes, one can do that, starting with existing mythologies. First, you have to wonder about the substance of the world, about creation. Then, you have to read until you find what's closest to you. Personally, I have been reading creation myths of Europe, America, Asia, and Africa.

FA And which is the creation myth closest to you ?

RB I like Chinese cosmology. The first breath divides into two side breaths, Yin and Yang. These two breaths then generate the ten thousand elements. All things are immersed in those breaths ; the whole universe is bathed in this respiration. If you happen to be a painter, that's something you can show in your personal style, and even so, you wouldn't be making neo-Song painting.



RB Oui, pour moi le Tao, contient assez de subtilité pour que les contradictions ne soient pas déchirantes, pour harmoniser les contraires en lutte. C'est une pensée qui avance à la manière d'une spirale, c'est-à-dire que dès qu'on a atteint quelque chose, quelque chose d'autre commence, on recommence, mais dessous il n'y a que le vide. Lao-Tseu parle de Celui qui est le « sans yeux » et le « sans oreilles », et c'est lui-même qui fabrique ses yeux et ses oreilles...

FA Vous entrez en harmonie avec cette théorie ?

RB J'ai besoin d'une théorie qui me porte. J'ai besoin de ressentir une sympathie et une affinité avec une philosophie à la fois très conceptuelle et très émotive, sans qu'il soit question de croyance ou d'adhésion...

FA On comprend que vos œuvres soient aussi « en sympathie » avec cette cosmogonie. Ainsi votre passion pour l'œuf, pour la spirale.

RB De l'œuf sort la spirale, comme une respiration. De l'œuf sort toute la spirale de l'histoire humaine, et pas seulement humaine mais universelle, cosmique. Elle s'épuise, s'use, disparaît, puis renaît. La mort n'existe pas... Il faut trouver les rituels pour échapper à la mort, se donner l'assurance que les choses ne s'arrêtent jamais. C'est l'idée de cycle. Dans les spirales *Jeux de Loi* 1 et 2, il y a bien un couple primordial homme et femme, mais

FA *The breath which divides into two breaths... You are alluding to Tao.*

RB *Yes, for me Tao is subtle enough to prevent contradictions from getting too heartrending, and to find harmony between contrary antagonisms. With this way of thinking, you progress like a spiral : as soon as you have reached some place, then something else arises, and you start anew, but underneath there is nothing but a void. Lao-Tseu tells us about The One who is "without eyes" and "without ears", and who by himself makes his own eyes and ears...*

FA *Do you feel in agreement with this theory ?*

RB *I need a theory which sustains me. I need to feel in sympathy and in affinity with a philosophy which is both very conceptual and very emotive ; it's not a matter of believing or belonging.*

FA *One understands why your work bears an affinity with that cosmology. For example, your passionate interest for eggs and spirals.*

RB *The spiral emerges from the egg like a breath. From the egg comes the whole spiral of human history, and not only human, but universal and cosmic. That spiral gets exhausted, worn out, it disappears, and it springs up again. Death does not exist. We have to find the relevant rituals to escape death, to make us feel sure that things never stop. That's the idea of a cycle. In my spirals *Jeux de loi* 1*



il n'est pas forcément « biblique ». Ce qui m'intéresse, c'est la fraîcheur de la Création quand elle vient d'être faite, quand elle est neuve, quand c'est l'âge d'or. Toute liberté était alors permise, dans la symbiose entre la nature et l'humain. Le seul truc que j'ai à faire et à dire, sous toutes ses formes, c'est ça, l'origine, la création. C'est une sorte d'obsession. Et puis, finir ce vieux monde pour recommencer. L'âge d'or est aussi bien dans le futur que dans le passé.

FA « L'âge d'or », c'est le titre de votre exposition à la galerie Lelia Mordoch en 2001. Des dessins noir et blanc qui sont présentés sur des supports inhabituels, éclairés de l'intérieur, d'une grande subtilité et d'un grand raffinement. Ces dessins se présentent comme indissociés des objets (les boîtes) qui les portent. Comment avez-vous conçu ce passage du dessin à l'objet ?

RB Le dessin est premier, et puis j'ai besoin de faire intervenir le corps, l'aspect physique tridimensionnel, le toucher. Le dessin me donne envie de donner naissance à des objets, comme à quelque chose qui a l'air plus rassurant et plus vrai.

FA Une vraie « substance ».

RB En quelque sorte. Après la rêverie, il faut revenir au tangible. Quand je dessine, c'est comme une longue méditation sans bouger, et au bout d'un moment, j'ai besoin de retrouver ma dimension physique, la matière. S'il n'y a pas de

& 2, there is a primitive couple, man and woman, but not necessarily "biblical".

What interests me is the freshness of creation when it has just been made, when it is new. In a word, The Golden Age. Everything was permitted and freedom reigned in a symbiosis between nature and humanity. The event of origin, the fact of creation – these are the only things that are important for me to express. It is a kind of obsession. Let us burn out the old world, and let us start a new one. The Golden Age belongs to the future as well as to the past.

FA *"The Golden Age", that was the title for your exhibition at Lelia Mordoch Gallery in 2001 : black and white drawings mounted on unusual surfaces, light coming from inside, with great subtlety and refinement. These drawings are not to be separated from the objects (boxes) which support them. How did you conceive such an association of drawing and object ?*

RB *Drawing comes first, and then I have to introduce the body, the three-dimensional physical aspect, the tactile. Drawing makes me want to give birth to objects, which is to say to something more reassuring, more real.*

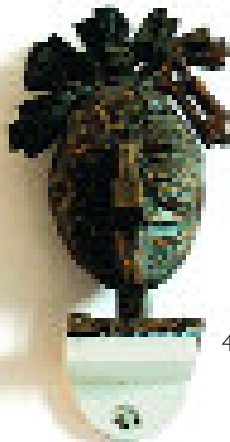
FA *A real "substance" ?*

RB *Yes, in some way. After dreaming, one has to go back to the tangible. When I make a drawing, it means a long time of meditation without moving.*

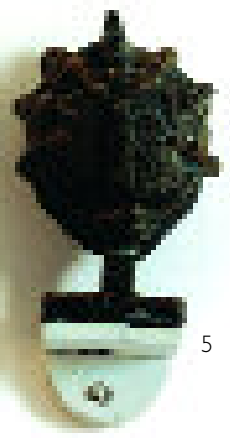




1



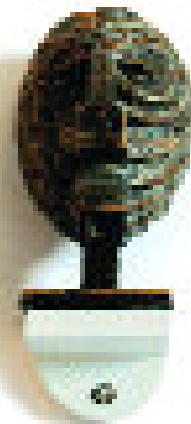
4



5



2



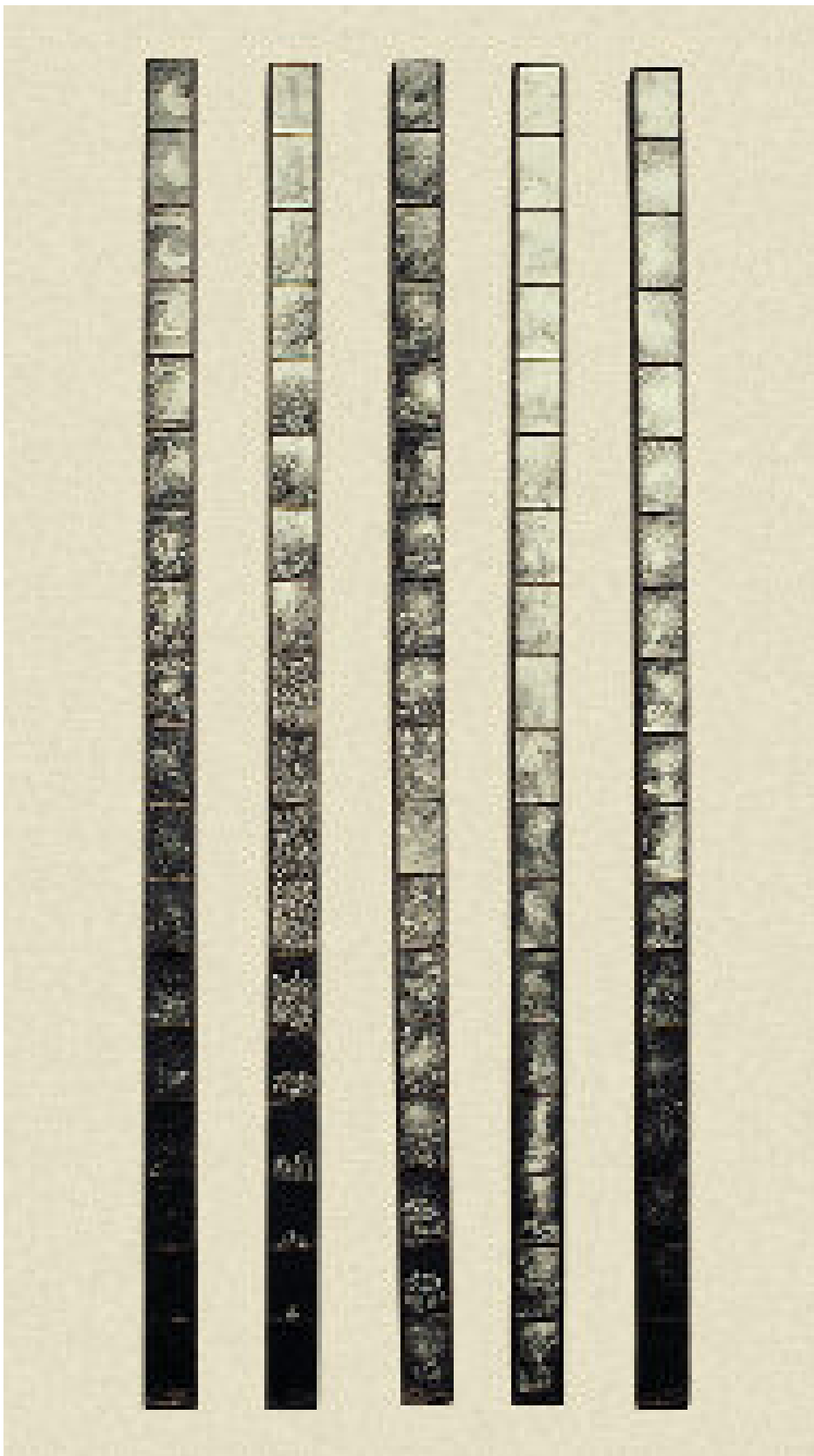
6



3

1, 2, 3
GRANDE PETITE DÉESSE · 1998
12 x 8 x 5 cm
Balsa et marqueterie de bois de pin

4, 5, 6
CIEL · 1998
14 x 8 x 5 cm
Balsa et marqueterie de bois de pin



dessin, il n'y a pas de construction. Il faut qu'il y ait d'abord le mental, la rêverie, et puis j'ai besoin de réaliser la même chose en réintroduisant ma taille. Ça commence par ma main.

FA Vous devenez vous-même la mesure de l'œuvre ?

RB Si vous voulez. Il peut y avoir des ajouts, ça peut devenir grand, mais je ne suis pas « monumental » d'emblée. En fait, dès qu'une sculpture a atteint ma taille, un mètre quatre-vingt, je considère que ça va...

FA On comprend que ça puisse aller !

RB Un des problèmes de l'artiste, c'est trouver sa taille. Avec les habits des autres, on se sent à l'étroit, ou trop au large. C'est ce que j'ai compris lors de ce passage du dessin à l'objet. À l'époque, j'avais construit des « échelles de Jacob », des assemblages. J'en ai parlé, dans une exposition, à un artiste qui m'a dit : « Ton prochain travail, c'est la lumière, l'objet et la lumière ». J'avais alors tout un ensemble de dessins que je ne voulais pas disperser. Je ne voulais pas les vendre en dépeçant les dessins originaux. Par photocopie, j'ai fait des multiples. J'avais envie de trouver un médium moderne pour parler de choses anciennes. Et puis avec mon copain menuisier, on a fait des boîtes. D'abord en chêne, ce qui a posé des problèmes techniques, puis en bois léger. Le bois de balsa me convenait bien, c'est un bois exotique. D'ailleurs, c'est surtout

After a while, I need to recover my own physical dimension, to get back in touch with matter. If there is no drawing, there is no construct. First I must have mental activity, dreaming, and then I have to build the very same thing as I construct it in my own size. It starts with my hand.

FA *You use yourself as a measure for your work?*

RB *Something like that. Afterwards, there might be other considerations, and it might grow bigger. I am not instantly "monumental" ! In fact, as soon as a sculpture reaches my height, one meter eighty, I consider it O.K.*

FA *I see where you're going with this.*

RB *One of the problems an artist has to solve is the discovery of his "size". With other people's clothes, you feel confined or loose. I understood that when I went from drawing to object making. At that time, I had built "Jacob's Ladders", assemblages. I talked about it to an artist in an exhibition who told me, "Your next work, is light, object and light". At that time, I had a whole set of drawings which I didn't want to be dispersed. I didn't want to dismember the originals and sell them separately. I made "multiples" with a photocopier. I wanted to have a modern medium to talk about ancient things. With my friend, a carpenter, we made boxes. We started with oak boxes, but met with technical difficulties, and then we used a much lighter wood. Balsa wood worked*

ÉCHELLES DE JACOB
1990
182 x 85 x 8,5 cm
Balsa, assemblage de dessins
sur papier et encre de chine

pour moi le bois du pays de l'enfance. Quand j'étais très jeune, je faisais partie d'un club d'aéromodélisme. On utilisait la toile et le bois de balsa, qui est un bois très fin, sans fibres, facile à travailler.

FA Et le rhodoïd ?

RB Le rhodoïd, c'est l'idée de film, de pellicule... Quelque chose d'un peu effrayant aussi...

FA Et auparavant, que faisiez-vous de vos dessins ?

RB Jeune, vers 1979-1980, j'avais fait un livre de dessins. Je les ai montrés à René Char, qui voulait les faire éditer par Lelong. Je suis monté à Paris, pour voir Lelong, mais je n'avais pas de lettre d'introduction. La personne qui était dans la galerie ne m'a pas permis d'accéder à Lelong. J'étais timide alors, et je n'ai pas osé insister... Ensuite, j'ai eu la possibilité d'acheter une maison à Lacoste, et je me suis mis à travailler la pierre.

FA Là où il y a le château de Sade, et où Jacques Hérold avait sa maison, et son jardin rempli de sculptures. Et que s'est-il passé pour vous à Lacoste ?

RB René Char m'a dit : « Vous êtes un alchimiste ». Je ne connaissais alors rien de l'alchimie ! Je me suis mis à lire Mircea Eliade. Ces lectures m'ont nourri, et je me suis senti un peu moins mal...

FA Et à présent ?

well for me. It is an exotic wood, and for me it is above all the wood of childhood. When I was very young, I was a member of a model aircraft builder's club. We used canvas and balsa wood, which is a very refined wood, without fibers, and easy to work with.

FA *And what about your use of rhodoid ?*

RB *Rhodoid means essentially the same as celluloid. Also, something a little frightening.*

FA *And before, what did you do with your drawings ?*

RB *When I was young, around 1979-1980, I made a book of drawings. I showed them to René Char, who wanted to have them published by Lelong. I went to Paris to see Lelong, but I had no letter of introduction. The person who was in the gallery did not allow me to meet Lelong. I was rather shy then, and I did not insist. Some time later, I had the opportunity to buy a house in Lacoste, and I started working with stone.*

FA *Lacoste : the place where you find the Marquis de Sade's castle, and where Jacques Herold had his house with its garden full of sculptures. So, what happened in Lacoste ?*

RB *René Char told me, "You are an alchemist !". I knew nothing about alchemy ! I started reading Mircea Eliade. These readings nourished me, and I felt a little better than I did before.*



RB Je ne sais si j'ai terminé un cycle,
si je vais repartir sur autre chose,
si je vais me retourner, s'il y a
matière à se retourner... Je suis
dans l'incertitude.

FA Et même dans l'inquiétude ?

RB Maintenant je refuse de me faire mal.

FA *And now ?*

RB *I don't know if I have come to the
end of a cycle, if I am going to start on
something new, if I am going to turn back,
or if there is material to turn back to.
You see, I am in a state of uncertainty.*

FA *So, you're really anxious ?*

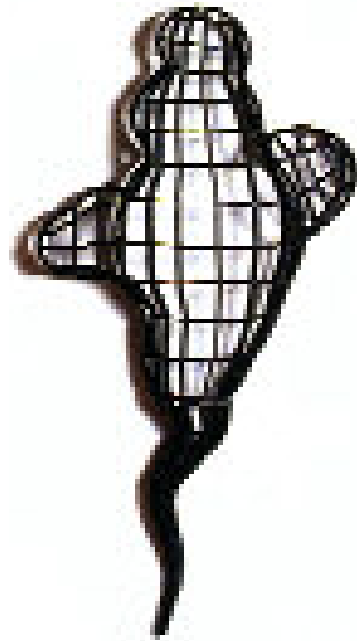
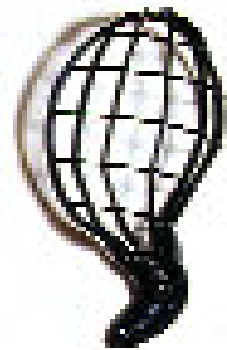
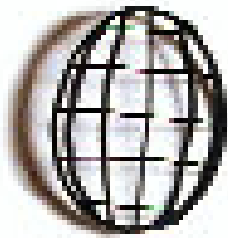
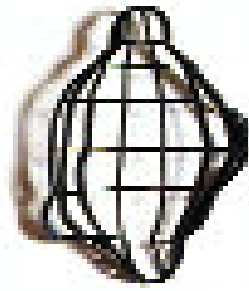
RB *For now, I refuse to suffer over it.*

Paris, février 2004

Paris, February 2004



CROSSES · 1990
230 x 35 x 15 cm
Balsa et encre de chine



Dans Ses Dessins
Se Nouent
Les lierres
de Sa vie

Les grandes Pierres
du chateau
Face au ciel
Lui ont appris
La mesure
des Choses

D'un extrême L'AUTRE
il Trouve le CALme

Ses Pas Dessinent
Sur le SABLE du CHEmin
Le Mandala de son Destin

Il est si Fou
que Parfois
il FRôle une sorte de Sagesse

Il FABrique
de Hautes Cannes
de longues Baguettes
Fines comme des SAbres.
Il pointe son dessin,
en BRèves Séquences.
sa magie
se VEUT STRICTE.

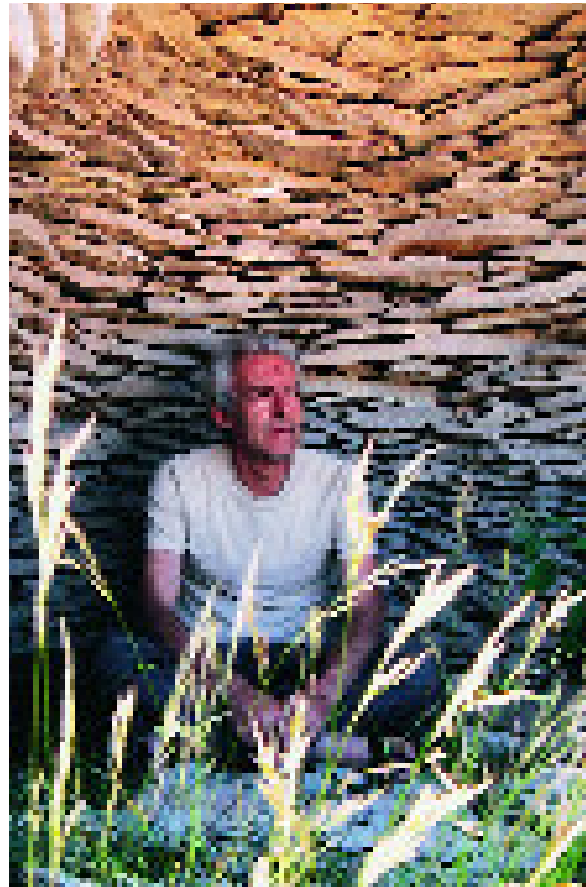
En Blanc et Noir
le VoiLA qui se pointe.

Sur de Lui
sur Socle d'inquiétude

Du Minimum au MAXImum
il CHERCHE LA Voie

Louis Pons





Robert BLANC

Né en 1949 en France.

Vit et travaille en France.

Ecole Supérieure des Arts Graphiques
(ancienne Académie Julian, 1969-1972).



EXPOSITIONS PERSONNELLES (sélection)

- 2004** Art Paris, Carrousel du Louvre, *Paris*.
Galerie Lélia Mordoch, *Paris*.
- 2002** « L'Age d'Or », Atelier des Eyguesiers, *Aix-en-Provence*.
- 2001** « L'Age d'Or », Galerie Lélia Mordoch, *Paris*.
- 1998** « Entre Ciel et Terre », Galerie Lélia Mordoch, *Paris*.
- 1993** L'Art et la Manière, *Castellet-les-Lubéron*.
- 1991** « Strict minimum », Galerie des Cardinaux, *L'Isle-Saint-Sorgue*.
- 1990** « Entre Ciel et Terre », Galerie Sordini, *Marseille*.

EXPOSITIONS COLLECTIVES (sélection)

- 2004** « Chacun sa vague », Centre d'art Sebastien, *saint cyr-sur-mer*.
« Invitation au rêve », Musée Monart, *Ashdod, Israël*.
- 2003** « Paysages Transportés », Art Paris, Carrousel du Louvre, *Paris*.
« Eaux douces-Eaux Salées », Atelier des Eyguesiers, *Aix-en-Provence*.
- 2002** « Transparences », Galerie Lélia Mordoch, *Paris*.
« Le Corps et ses Métaphores », Galerie Lélia Mordoch, *Paris*.
- 2001** Atelier des Eyguesiers, *Aix-en-Provence*.
Galerie Lélia Mordoch, *Paris*.
- 2000** « Le Pluriel des Singuliers II », Hôtel de Castillon, *Aix-en-Provence*.
« Ciel-Terre », Galerie Lélia Mordoch, *Paris*.
- 1998** Musée de Lapalisse, *Lapalisse*.
Galerie Lélia Mordoch, *Paris*.
- 1997** Galerie Lélia Mordoch, *Paris*.
- 1996** Galerie des Quatre Coins, *Roanne*.
Galerie Lélia Mordoch, *Paris*.
- 1995** Galerie des Quatre Coins, *Roanne*.
Galerie Lélia Mordoch, *Paris*.
- 1984** « Formes et Ecritures », Salle de théologie du Palais des Papes, *Avignon*.
- 1983** « De la cave au grenier, hommage à Bachelard », *Chartreuse de Villeneuve-les-Avignon*.
- 1981** « Formes et Rituels », Ancy-le-Franc ; Coordinateur, Louis Deledicq.

COLLECTIONS PUBLIQUES

Musée de Peinture de Grenoble - (acquisition 1981)

REMERCIEMENTS

Robert Blanc remercie pour leur soutien Lélia Mordoch, Françoise Armengaud, Delia Sobrino, l'équipe de la galerie, ma famille et tous mes amis.



GALERIE LÉLIA MORDOCH

50, rue Mazarine 75006 Paris

Tél : 331 53 10 88 52 - Fax : 331 53 10 88 49

E.mail : lelia.mordoch.galerie@wanadoo.fr

[http : //www.galerieleliamordoch.com](http://www.galerieleliamordoch.com)

prix : 10 €

ISBN 2-909138-06-2

EAN 9782 909138060