

« ...Mille déserts vides et froids » ¹

La fin des utopies modernistes et leurs croyances en un avenir progressiste a laissé la place à une conception catastrophiste d'une société vouée à sa propre extinction, plongeant le monde dans un état d'alerte généralisée où paradoxalement la possibilité d'une catastrophe imminente n'est plus le fait d'exception mais devient une réalité quotidienne. Énoncée en 1986 par Ulrich Beck², cette conception d'une société post-progressiste ne laisse que peu d'espoir à l'Homme en dehors d'une apocalypse devenue désormais inévitable qui décidera définitivement de sa disparition, à moins qu'elle n'en provoque son renouveau. Dans *Bienvenue dans le désert du réel*, Slavoj Žižek démontre comment le monde post 11 septembre est entré dans un processus de virtualisation dans lequel la "vraie réalité" est désormais perçue elle-même comme une entité virtuelle. L'actualité dans sa spectacularisation, via sa médiatisation audiovisuelle, rejoint alors les effets spéciaux des grands films catastrophes en rendant de plus en plus abstraites les conséquences humaines.

En apparence, le travail de Nicolas Delprat semble rendre compte de ce monde déréalisé, déshumanisé, où seuls persisteraient des paysages totalement désertés de toute présence humaine, si les toiles ne dévoilaient les vestiges d'une activité figée (*Derrick*) quand elles ne supposent pas une vie hors champs, rendue perceptible par l'agitation de faisceaux lumineux dont on ne peut identifier pour autant la provenance (*Zones*). En choisissant des formats souvent aux limites de l'échelle humaine, l'artiste confronte le visiteur avec le paysage représenté, l'invitant à une véritable expérience physique de l'espace dans laquelle ce dernier se retrouve littéralement absorbé, attiré par les propriétés organoleptiques du rayonnement chromatique de la couleur³.

Les peintures de Nicolas Delprat empruntent principalement leurs sujets à des images de films de Science Fiction que le spectateur peut aisément identifier, sans pour autant jamais être sûr que l'image projetée sur la toile existe réellement dans le film cité. En reproduisant de mémoire ces images rémanentes, particulièrement ancrées dans l'inconscient collectif, l'artiste reconstruit le scénario d'un film constitué d'images génériques, qu'il peut alors projeter sur les murs de l'espace d'exposition en une succession de toiles comme une suite d'arrêts sur images.

Pour le Centre d'Art de Vénissieux, l'artiste a choisi de mettre en amorce le titre de la section d'ouverture d'un des films culte du genre : *2001, Odyssée de l'Espace* de Stanley Kubrick. Barrant littéralement l'accès aux salles, *The Dawn of Man* inscrit en néon

¹ Titre tiré de *Ainsi Parlait Zarathoustra*, Nietzsche

² in *La Société du Risque*

³ *Histoire des Connaissances chimiques*, Michel-Eugène Chevreul, 1866

rouge sur un mur laqué noir - dont l'effet miroir renvoie le visiteur à son propre reflet - devient alors le sous-titre d'une forme possible de narration dont il serait devenu le héros et dont le grésillement du transformateur en serait la bande son. Ce "crépuscule" de l'humanité, qui rejoint les intérêts de l'artiste pour le saisissement de la lumière, apparaît de manière manifeste dans l'ensemble de ses œuvres. Procédant par aura diffuse, les toiles semblent tenter de capter les multiples variations de la lumière et rendre à l'image fixe une forme animée, définissant les contours d'une peinture devenue désormais "atmosphérique". En cela, le travail de Nicolas Delprat rejoint paradoxalement les stratégies des impressionnistes puis des pointillistes dans leur volonté de représenter le paysage par touche de lumière et rapports de contraste. Alors que la photographie bouleverse à l'époque de manière radicale la peinture, les artistes tentent de trouver, dans les spécificités du médium même, les moyens de rendre compte d'une nature idéalisée. À regarder de plus près les toiles de Nicolas Delprat on retrouve, dans son procédé de pulvérisation de la peinture, un phénomène similaire de décomposition qui trouble la perception d'un paysage à la fois hyper-réel et pourtant totalement artificiel. L'évolution relativement récente des technologies numériques a considérablement brouillé les frontières entre le réel et sa représentation, parvenant, au moyen de la modélisation, à rendre particulièrement réaliste des paysages imaginaires.

En réinvestissant le champ de la peinture et par la répétition du motif, l'artiste tente de saisir l'écart entre le souvenir d'une expérience réelle et sa possible représentation.

Procédant de manière à la fois sérielle et discontinue (un même motif pouvant être retravaillé à des périodes différentes), il nous invite à penser la construction du souvenir et le travail de la mémoire comme « phénomène de reconstitution »⁴ relevant d'une interprétation nécessairement personnelle. Marguerite Duras, dans le champ de la littérature, avait multiplié les versions de sa propre biographie au point de ne plus pouvoir distinguer elle-même ce qui relevait, en définitive, du fait historique et de la fiction. De la même manière, les images empruntées par l'artiste à des films à grand spectacle relèvent moins d'une réalité de l'image cinématographique qui aurait été vue que d'une reconstitution des plans manquants du film (ceux que les ellipses du montage laissent l'imaginaire reconstruire). En cela, l'artiste s'éloigne de la stratégie des appropriationnistes tout en mettant à son tour en question la notion d'originalité⁵.

⁴ *L'écriture de l'Histoire*, Michel de Certeau

⁵ *Le cinéma Hollywoodien et notamment celui de Spielberg a souvent recours à l'utilisation d'images emblématiques plus ou moins universelles, empruntées aux grands récits (notamment religieux), transposées dans un mode fictionnel. Un des plan du film E.T. l'extraterrestre, par exemple, reproduit un détail de la Création de l'homme peint par Michel-Ange pour la Chapelle Sixtine dans lequel le doigt de Dieu vient donner naissance à Adam.*

Ainsi, la montagne noire de *Close encounter*, qui vient se découper sur un rayonnement "solaire" diffus, évoque sans conteste le lieu central de la *Rencontre du troisième type* de Steven Spielberg, sans pour autant le représenter tout à fait. Accrochant, dos-à-dos, deux acceptions d'une même série, l'artiste transpose dans l'espace de l'exposition les codes du montage cinématographique, procédant dans ce champ / contre champ, à un effet de zoom avant à peine perceptible, si ce n'est par la variable chromatique perceptible d'une toile à l'autre. Cette variation d'un même thème est, d'ailleurs, l'axe central du travail de Nicolas Delprat, l'artiste reprenant inlassablement les mêmes sujets sans pour autant parvenir à les épuiser.

Dans la série des *Derrick*, il figure ainsi un même motif, en apparence peu séduisant pour une peinture de paysage, derrière lequel il multiplie les valeurs chromatiques par contraste. On l'aura compris, le sujet ici importe moins à l'artiste que sa capacité à entrer en opposition avec des halos lumineux évoquant des soleils couchants magnifiés. Pourtant, ces silhouettes de puits de forage pétroliers sont des formes éminemment politiques dans une histoire des conquêtes géographiques où les enjeux stratégiques d'occupation des territoires dépendent largement de la présence ou non de l'or noir. Le prix du baril de pétrole est devenu le maître étalon d'une économie mondiale crispée sur son cours. Les différents chocs pétroliers – en 1973 pour raisons politiques, en 2008 pour raisons spéculatives – ont contribué de manière significative à faire basculer l'ordre économique mondial vers des crises considérables, sans compter les conséquences écologiques désastreuses provoquées par les marées noires. Aujourd'hui encore, la zone Arctique fait l'objet d'une bataille territoriale sans précédent depuis que des gisements pétroliers ont été trouvés dans son sous-sol glaciaire. Cette dernière "terra incognita", où aucune population ne réside, en raison des conditions climatiques extrêmes, est désormais l'enjeu de nouvelles colonisations, au prix d'une ruée vers l'or noir, déshumanisée. L'iconographie de ces puits, que l'artiste emprunte à celles des entreprises pétrolières, montre inlassablement la même silhouette sur fond de soleil couchant comme la promesse d'un nouvel eldorado.

Si les œuvres de Nicolas Delprat s'affranchissent de toute représentation humaine, elles n'en font pas pour autant totalement abstractions. Dans le scénario d'exposition proposé par l'artiste, le visiteur est placé au cœur du dispositif, invité à progresser d'une toile à l'autre jusqu'à devoir rebrousser chemin. En fin de parcours, les toiles de la série *Zones* viennent délimiter un secteur infranchissable d'où jaillissent des halos de lumière, en arrière-plan d'un motif de grillage, dont on ne pourrait dire s'ils annoncent un ailleurs meilleur ou au contraire nous enjoignent à rester à distance d'un futur incertain.

Christian Alandete

"... A thousand deserts, cold and empty"⁶

The end of the modernist utopias, with their belief in a progressive future, gave way to a catastrophist view of a society doomed to extinction, plunged into a generalised state of alert in which, paradoxically, the possibility of imminent disaster was no longer an exception, but an everyday reality. Put forward in 1986 by Ulrich Beck⁷, this concept of a post-progressive society left little hope for humans, outside of an inevitable apocalypse that would herald their definitive disappearance – unless it led to their renewal. In *Welcome to the Desert of the Real*, Slavoj Žižek demonstrated that the post-9/11 world has entered into a process of virtualisation whereby "true reality" is perceived as a virtual entity. The spectacularisation of news via its audiovisual media treatment functions like the special effects of a disaster movie, in the sense that the consequences for human beings are ever more abstract.

Nicolas Delprat's work would seem to focus on an unreal, dehumanised world whose landscapes are devoid of all human presence other than vestiges of halted activity (*Derrick*); or else it suggests life outside of the frame, rendered perceptible by agitated beams of light whose provenance cannot be identified (*Zones*). By choosing formats that are often at the limits of the human scale, he confronts us with represented landscapes, and a genuine physical experience of spaces into which we find ourselves absorbed, attracted by the organoleptic properties of chromatically radiating colour⁸.

Delprat's paintings essentially make use of readily-identifiable science fiction films, though one can never be sure that the image on the canvas actually exists in the quoted film. For the art centre in Vénissieux, reproducing from memory these remanent images, which are rooted in the collective unconscious, he has reconstructed a film script comprised of generic images that are projected onto the walls like a successions of film stills.

At the entrance to the exhibition, and in fact literally blocking it, there is the title of the opening sequence from Stanley Kubrick's cult film *2001: A Space Odyssey* – "The Dawn of Man". It is written in red neon on a shiny black wall that reflects the visitors, who are also the heroes of a possible narration to which it provides the subtitle, with the humming of a transformer as the soundtrack. This "twilight" of humanity, which relates to the artist's interest in the capture of light, is manifest in all his works. Their diffuse aura makes them look as though they were trying to seize the multiple variations of light, and to give the fixed image an animated form, defining the contours of a painting style that has become "atmospheric". In this respect, Delprat's work quirkily links up with the Impressionists' strategies, followed by the Pointillists, who used dots of colour and relationships of contrast to represent landscapes. The advent of photography shook painting up in a radical way, and artists sought a means to give an account of idealised nature in the specificities of the medium itself. Looking more closely at Delprat's paintings, one finds in his paint-spraying process a parallel phenomenon

⁶ Title drawn from Nietzsche's *Thus Spake Zarathustra*, 1885.

⁷ In *Risk Society*.

⁸ See Michel-Eugène Chevreul, *Histoire des Connaissances Chimiques*, 1866.

of decomposition that disrupts perception, with scenes that are hyper-real and yet totally artificial. The relatively recent development of digital technologies has seriously blurred the boundary between reality and its representation, and modelling techniques have rendered imaginary landscapes particularly realistic.

Reappropriating the field of painting, and with his repetition of given motifs, Delprat embraces the disparity between the memory of real experience and its possible representation. Operating in both serial and discontinuous modes (a given motif may be reworked at different times), he invites us to look at the construction of memory and the work of remembering as a "phenomenon of reconstitution"⁹ that necessarily involves a personal interpretation. In the field of literature, Marguerite Duras produced multiple versions of her own biography, to the point where even she could no longer distinguish between historical fact and fiction. And in the same way, the images Delprat takes from blockbuster films have less to do with observed cinematographic reality than with a reconstitution of missing scenes (those that the elisions of the editing process allow the imagination to reconstruct). In this respect, he distances himself from the strategy of the appropriationists, while at the same time casting doubt on the notion of originality¹⁰.

Thus the black mountain in *Close encounters*, standing out against a diffuse "solar" radiation, inexorably calls to mind the central locus of Spielberg's film, but without quite representing it. Placing two constituents of the same series back to back, Delprat transfers the codes of editing to the exhibition space. With this shot-countershot he produces a zoom effect that is barely perceptible other than as a chromatic variable which can be found in one painting after another. Variations on themes are in fact the central axis of his work. He takes up the same subjects time and again without ever wholly exhausting them.

The *Derrick* series uses a motif that would seem unappealing to a landscape painter, with chromatic values multiplied by contrast, back-lit. Here, the subject is clearly less important for the artist than its ability to enter into opposition with the luminous halos, which suggest splendid setting suns. But these silhouettes are eminently political forms in the history of geographical conquests, given that the strategic issues of territorial occupation hinge, to a large extent, on the presence or absence of oil deposits. The barrel of crude has become the benchmark of the world economy, which is fixated on its price. The different oil crises – in 1973, for political reasons, or in 2008, for speculative reasons – contributed significantly to the occurrence of significant upheavals in the global economic order, not forgetting the disastrous ecological consequences of oil spills. And the Arctic, that last "terra incognita", has become the object of an unprecedented territorial battle due to oil having been found there. Though uninhabited on account of its hostile climate, it is now the object of fresh colonisations, and of a dehumanised "black gold rush". The iconography of oil wells that Delprat took from material issued by the oil companies themselves shows the same outline repeatedly against the background of a setting sun, like the promise of a new eldorado.

⁹ Michel de Certeau, *L'Écriture de l'Histoire*, 1973.

¹⁰ Hollywood, and in particular Spielberg, has often transposed universalist, emblematic images from great narratives (notably religious) into fictional frameworks. One scene in *E.T.*, for example, reproduces a detail from Michelangelo's *Creation of Adam* in the Sistine Chapel, with the finger of God giving birth to man.

Nicolas Delprat's works contain no human representation, but nor do they completely eschew it. Visitors are at the core of this exhibition, guided from one painting to another until finally they have to turn back. At the culmination of the visit, the *Zones* series demarcates an inaccessible area in which halos of light shine out from the background of a grid motif; but it is impossible to say whether they are announcing better times elsewhere or urging us to maintain our distance from an uncertain future.

Christian Alandete