

Frédéric Valabrègue

*Ornements à la peinture de Florence.*

In revue Il Particolare N°19 &20, 2009

1- Une autobiographie rencontre des mythes. La peinture les cristallise. Ou : la peinture amplifie une biographie fantasmée. Elle lui apporte l'ossature d'une histoire répétée et fondatrice. Il y a un phénomène d'amplification de ce qu'on désignerait au départ par l'intime. Il y aurait un gabarit nommé l'histoire de la peinture et qui architecturerait de ses tenants un parcours existentiel. Nous sommes devant une gouache ou une huile de format réduit où une broussaille, un végétal de lignes et taches colorées, deviendrait porte, huis, chas, sexe, comme les buis sont des faunes, les chênes des centaures. Homme jasmin, femme jardin. On pense mener un autoportrait hyper réaliste, s'ancrer dans le constat de sa platitude charnelle, donner l'image de soi qui colle à la vitre, puis on montre en filigrane halluciné un possible statufié, sanctifié. Florence en Thérèse, Florence en Madeleine. C'est que l'Histoire générale d'une pratique a relayé, pulsé le journal intime jusqu'à lui donner la dimension héroïque de la Sainte et Martyre. Transcender, c'est amener la boue picturale collant aux pieds à la hauteur de la figure qui est toujours signe, puis destin. Quand on disait autrefois d'un peintre qu'il était de figures, c'est qu'il laissait transparaître derrière une ressemblance un appel appartenant aux types et aux modèles, ceux du Panthéon et de la Légende Dorée. Ainsi, exemple fameux du journal pictural de Florence, son psychanalyste devenant suborneur, tentateur, maquereau. Satire du satyre. Transfert hyperbolique que de faire d'un pauvre bougre de psychanalyste le diable en personne. Contempteur de la psychanalyse, Gilles Deleuze n'avait pas ménagé les sarcasmes dont il était coutumier à l'égard d'une connaissance qui aurait fait de son père, par le miracle ennoblissant de la mémoire, un fauconnier ! Fantasma naïf aux yeux d'un philosophe loyal au souvenir sans lustre du sien. Florence, poursuivant la figure du père, rencontre, non pas Tartarin, mais le Nemrod de La règle du jeu. Le salon bourgeois du roman familial est rempli de trophées et massacres. Taïaut, chasse à courre, resserre, brame, curée. Papa Actéon. « Nul ne peut voir la déesse ». Florence en Diane, Florence en Délie. « Plus fuit le cerf, et plus on le poursuit ». Il y en aurait, des noms de peintres, qui nous viendraient avec cette odeur de venaison. Accéder à la figure, c'est aller vers la traduction, la translation, la transposition. La transe où les ancêtres transparaissent à travers les vivants englués. Ces ancêtres mythiques s'appelleraient Esther, Judith, Œdipe, Oreste, tout le magasin d'accessoires du religieux et du mythologique. L'œuvre de Freud deviendrait alors le court moment d'ensembles plus vastes, tels la Bible et l'Orestie vues et racontées par les peintres et les poètes.

2 - Souvent, on appelle ogres, ceux qui, en peinture, veulent déployer tout le spectre. Kippenberger. Souverains tout terrains. Parade. Je te bouffe ton air. La femme peintre n'est pas en lice. Ogresse, elle l'est de la rumination omnivore de scènes de genre. Esprit de la finesse tue. Cendrillon, ton royaume est au charbon. « Au travail, ma chérie ! » Les allégories, les symboles sont rabattus par le quotidien. Des moments en dents de scie transportent le même récit : album de famille vicié, cauchemars d'enfants, instantanés d'âge tendre et socquettes à pois, planches pornos très planches, « je ne vois pas la femme cachée dans la forêt », jardins de Bomarzo, cernes de la grisaille. Pas des séries, mais un jeu des sept familles. La peinture journal, ça n'est pas raconter sa vie. Ce sont les formes picturales que prennent des moments. Les sept familles forment un presque puzzle qui serait un autoportrait d'états d'être. Le cru, le cuit, le jeté, l'appliqué, le d'imagination, le d'après photo. Pour certains, on parle de périodes. J'ai ma période. D'autres de manières. La manière noire. La négresse rose et noire. Les dents du soleil croquent le bateau. Je regarde le sang couler le long de mes jambes. Une chatte fendue comme un abricot. Flip story. Quand on dit diversité, on dit apparente. Ça ne rate pas. Ça n'est pas sur la notion de style que ça s'attrape. Le bon bout est dans un ton. Violence sourde. Souffrance tue. Explosion comprimée. La peinture peint l'indifférence, la neutralité impavide et obscène. Elle est expressive, même de son indifférence. Ou elle est folle d'une danse du pinceau : libations, semence. Comment en Allemagne la nouvelle objectivité jouxte l'expressionnisme. Balancier. L'image a sa part, la chair l'autre. Penser que dans l'image reste quelque chose de la chair justifie l'hostie. Puis le sado masochisme pop de Mylène Farmer. Madone pour salon de

coiffure. Macarena.

3 – Il y aurait une explication avec le féminin. Il ne serait pas militant ni revendicatif. Il pointerait. Il désignerait le poison. Ainsi ces méticuleux dessins reprenant des photographies de fêtes, de fins de surbom d'adolescence, de rencontres entre bandes d'amis, ils sont discrètement outrés par le jugement de la parenté. Autoportraits en groupe, Florence parmi les autres, dans le biais, la non confiance occasionnée par le regard parental. Quelqu'un cherche sa place en se soustrayant à qui le rend coupable. Quelqu'un essaie d'étouffer le scandale. Crainte devant une accusation sans fondement mais qu'une gêne confirme. Gêné d'être affublé d'une propension au scandale. Florence peint et dessine les fantasmes des autres. Elle dessine la façon dont l'exultation du corps est salie par le reproche. Le banal de la scène de genre, volontiers plate et vide, est réveillé par un attentat. C'est de l'autobiographique qui se donnerait par les documents normaux des albums de famille et des décors de catalogue. Mais leur scrutation les rend grimaçants. Tout un pan de cette peinture prend en charge, d'une façon souterraine, une révolte, un dégoût et l'ironie d'un auto dénigrement tendu aux autres comme un miroir. Cette interprétation, nous la devons en partie aux écrits de Florence. Ceux-ci colorent sa peinture. Il y aurait deux volets qui se reflètent l'un dans l'autre. C'est sans doute une erreur de ne pas dissocier deux modes aussi différents que l'écrit et le peint, mais nous sommes incapables d'en faire abstraction et ils nous semblent concomitants. Ce que la peinture scelle, et certains de ses moments sont semblables à un poing fermé, l'écriture le dit. Les provocations, les jugements, les blessures tournent autour du puritanisme et de la misogynie. L'autobiographie prend, par le mélange de l'écrit et du peint, un tour analytique dans la mesure où beaucoup de moments sont revus, du document photo servant de modèle à la peinture qui le modifie, comme des révélateurs. La peinture révèle la portée et la charge réelles du document éteint par le banal. La mémoire travaille dans un sens critique et satirique.

4 - Il y a tout au long un rejet et un effort de déprise. Volonté de ne pas donner à manger au côté concierge du moi. Florence ne fait pas de l'autobiographie pour se raconter, mais pour la bouger par une réponse ou une attaque. Elle se dégage d'un engluement, secoue un joug. Elle ne donne pas davantage à manger au voyeur émoustillé par une odeur de péché. C'est quoi le péché ? Une économie libidinale catholique, apostolique et romaine ? Extases de saintes, pot d'onguent de la Madeleine, déclarations affamées des fiancées de Jésus ? Il y a une explication tendue avec le mal, une explication remplie de retournements rebelles, mais qui ne donne pas prise à l'érotisme. Tous les indices qui attiseraient le désir le brisent aussitôt. C'est sec. Blessé et sec. Ça cherche l'issue. Ça pousse sur des espaces confinés. Ça les dégage par la vision. La plupart des dessins rudes et rapides de Florence disent son impatience à faire craquer, exploser la littéralité. Dessins crus emportant le geste, le faisant déborder de la feuille, ou qui se jettent à la tête du spectateur comme la griffe d'un chat. Surtout, cette façon de déborder la littéralité, nous la voyons dans les récents paysages de sous-bois, buissons et taillis, sortes de fresques qui se voudraient à échelle un et dont, au premier regard, le fonctionnement semble symbolique. Facile de voir du symbole, au regard de ce qui précède, dans la forêt ou le sous-bois. Il y est. Mais la tentative d'affronter l'espace de l'atelier ou du lieu d'exposition dans son ensemble, dégage le travail de son passif.

5 - La forêt et l'église. Nef plantée de mats plongeant le demandeur d'asile dans un vertige. Forêts où on fuit la bête et l'assassin. Pinède où Nastagio degli Onesti voit se répéter - fable de l'éternel retour -, la fuite hurlante de la maîtresse au cœur dévoré par les chiens. Fûts droits de la peinture, ceux de Botticelli, sur un texte de Boccace, où se joue la fable païenne des amours cruels. Forêt du paganisme, aux initiations obscures, qui, renversée comme un sablier, forme les piliers de l'église. Il est vrai qu'en levant les yeux vers les voûtes, on tombe dans le ciel. Les faitages tournent aussi. Lieu des peurs enfantines où on aurait été perdu. Il faut tenir la rampe en s'enfonçant dans le noir. « Entrer dans le noir avec toi, comme c'était doux, Lorellou ! ». « La nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles ». Les figures équivalentes et concomitantes de la nef et de la forêt sont une carte biface se retournant comme un sablier. Ce sont des bipolarités obligatoires, comme le trafic pute et madone des joyeuses populaires.

La peinture de Florence garde la mémoire de l'iconographie religieuse. Mais sur le mode de la réminiscence brute. Selon l'imaginaire le plus dégraissé de détails. Les forêts et les voûtes deviennent des actes. C'est elle l'occupante. Quand l'allusion autobiographique cesse, c'est qu'elle agit dedans. Sans rétrospection. Elle s'avance là-dedans sans miroir puisqu'il n'y a plus visage ni récits. Elle a choisi une échelle qui respire, où elle est la perdue et la retrouvée. Les lieux vides lui laissent une place.

6 – La solution au côté envenimé de l'aveu, c'est la poésie, au côté arrêté de la charge, c'est la peinture. Non pas qu'il faille une solution, mais un dégagement. L'œuvre de Florence se déprend d'une querelle. Ce que nous attendons de l'œuvre, c'est qu'elle nous découvre ou nous invente. Nous ne pouvons pas écrire sans aller au devant de l'aveuglement. Les mots qui appartiendraient au passif de l'être se retourneraient contre lui. Ils le dévoreraient. Il en est de même de la peinture qui est façon de poser une question au devant de soi.

Cependant, nous nous souvenons de l'irritation ressentie quand nous entendions partout répéter le conseil d'en finir avec le pathos. Pont aux ânes. Le pathos, c'est le moteur des plus immenses poèmes et des plus impressionnantes peintures, mais seulement s'il est libéré. Libérer ses chaînes n'a rien à voir avec se libérer de. Faire de ses chaînes des chiens courants. Faire de la peinture chienne. Avec la réminiscence violente du poème de Nicolas Kliouev : « Je ne suis pas un poète chienne amoureux de sa niche pleine de brume et de merde ». Il a fallu y être, à la niche, pour l'énoncer aussi fortement. Voilà ce qu'est un renversement. A contrario, un autre poète, Dominique Fourcade, rappelle, dans un texte consacré à René Char, que tout processus d'héroïsation est fatal à la poésie parce qu'elle est avant tout faiblesse, et que c'est sans doute là une limite de Char. La faiblesse n'est pas la blessure. C'est un pas net, une mauvaise conscience, une fatigue, un laisser-aller. C'est le sentiment de ne pas « progresser » ni « évoluer », encore moins de s'être accompli. Il faut faire avec le déficit. L'état d'aporie, il peut faire obstruction mais aussi bien constituer une planche d'appel. Il s'agit de rétablir le flux et la circulation, de redonner du mouvement à ce qui est vécu comme un encombrement. Pas de s'en débarrasser. Il risque de n'y avoir rien d'autre. C'est un substrat et un humus.

7 – Nous mêlons peinture et poésie parce que les deux modes d'expression, selon l'optique attribuée à Florence, visent à l'invention de soi. Nous pensons que la fiction en peinture est une façon de faire et de dire en même temps. Comment le faire invente le dire et le contraire. Nous remarquons à ce sujet combien il est difficile d'isoler une toile de Florence et comment sa peinture s'imprime en nous par ensembles ou par archipels, alors qu'à l'intérieur d'un même groupement, les éléments se différencient par des écarts stylistiques. Nous vivons sa peinture comme une totalité organique. Lors de ses expositions, nous sentons que les relations entre les peintures sont favorisées par l'accrochage. Elles deviennent indissociables à force d'échos, de répons. Les groupements constituent le cours d'un récit à entrées multiples. L'ensemble mythologie familiale au couteau ( la curée ) peut être apparié aux bonheurs du teen age, aux jardins, aux églises. Il n'y a pas de chronologie ni de causalités dans cette histoire tressée sans que le spectateur isole un moment d'un autre ni ne s'arrête à une seule peinture. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas des toiles plus complexes que d'autres ni de plus réussies, mais que toutes sont acceptées comme participant du même cours. Il n'y a pas de bonnes ou de mauvaises toiles, pas plus que de bons, mauvais dessins, bonnes, mauvaises photos. Il y a un mouvement d'ensemble et une façon de faire jouer les temps forts et les disparités, comme autant de facettes tournant autour de l'invention de soi en tant qu'auteur ( autre ).

Cette conception en archipels de l'exposition privilégiant le récit rappelle les rapports étroits que la peinture entretient avec l'installation. C'est la peinture et la poésie qui, ensemble, ont inventé l'installation. Le Un coup de dé jamais n'abolira le hasard aussi bien que l'atelier de Mondrian. Articuler le mot à l'intervalle blanc, la limite du tableau au mur et au tuyau du poêle etc. Articuler : propre de la voix quand elle veut sortir du cri ou du gémissement. Les tableaux de Florence communiquent les uns dans les autres. La diversité des formats favorise leur agencement comme autant de points de vue. Une peinture murale, une quasi fresque, un long papier peint déroulé, comme ceux des forêts ou sous-bois récents, peuvent constituer la ligne de fuite d'un archipel d'esquisses ou de peintures léchées. Nous avons parlé d'installation, mais en remontant davantage le temps, nous pouvons voir dans la façon dont les

peintures de différents formats s'articulent une logique de retable sans hiérarchie, appareillé de prédelles plus ou moins satellisés.

8 - Aujourd'hui, la peinture se place en regard et en dialogue avec les modes d'expression venus la relancer. Elle a assimilé l'installation. La vidéo vient la relayer. Le figuratif a absorbé les enjeux de l'abstrait. Son placement est différent de la période moderne parce qu'elle ne revendique plus de pureté ni d'autonomie. Elle est en conversation. L'épithète de littéraire, marque d'infamie pendant longtemps, ne prend plus la peine d'être revendiquée. Elle est dans l'aveu de sa faiblesse parce qu'elle semble en apprentissage. Son enfance est rejouée ou ruminée. Elle ne prétend plus à la novation : elle modifie. Elle modifie le paysage, le portrait, la scène de genre et le tableau visionnaire. Comment un regard actuel, immergé dans l'imagerie la plus populaire, s'approprie en même temps le musée. Comment une convoitise pour l'Eden des images pornographiques, glamour, saint-sulpiciennes ou domestiques est entachée de soupçons par la fascination du musée. Comment le musée est mis à distance par la reproduction de son patrimoine dans les catalogues, par la photo ou le numérique. Comment la vie quotidienne revoit l'héritage muséal.

Ce qui se passe, avec les peintres actuels ne se disant plus modernistes, c'est qu'ils ne veulent plus œuvrer sur un territoire planté une fois pour toutes et régulé par un programme. Ils travaillent avec une turbulence, une irrégularité. Le sujet contemporain est un moi décentré, à hétéronymes, fait d'une superposition d'hypothèses. Moi à tête d'hydre. C'est que l'enjeu n'est pas la peinture dans les problématiques qui lui sont propres, mais une façon d'être au monde avec elle ou de ne pas réussir à y être. Créer avec la peinture une fiction d'être à qui on en fait voir de toutes les couleurs. Le peintre auteur acteur. Il y arrive, n'y arrive pas, y arrive en n'y arrivant pas. N'y arrive jamais en espérant atteindre un résultat. Être peintre ne boucle pas son affaire. Il répare au fur et à mesure. Il pare au plus pressé tout en développant un lent esprit de l'escalier. D'où des possibles qui reviennent et qu'un dérapage supplémentaire parfois surprend. La vision, ce serait ce dérapage supplémentaire. D'où beaucoup de peintures sur le mode de la pochade ou de l'esquisse. On n'est pas sur le motif mais sur l'état. On peint des désirs de peintures et des états de nerfs d'être. La discipline, c'est de poursuivre l'exploration de soi en tant que peintre. Comment on fait la chronique de soi avec la peinture. Maison attenante à l'atelier. En cela, le niveau biographique autour duquel nous tournons se précise en une histoire personnelle de la peinture. J'en fais mon histoire pour respirer devant la Grande dont l'autorité patricienne n'intimide plus.

English translation

*Frédéric Valabrègue : Ornament in Florence's Painting, 2009*

An autobiography encounters myths. Painting crystallises them. Or: painting amplifies a fantasised biography. It gives it the skeleton of a founding and repeated history. There is a phenomenon of amplification of what one could designate at the start as the intimate. There could be a dimension called the history of painting and which could structure in its supports an existential journey. We are in front of a gouache or a small oil where undergrowth, a vegetation of lines and coloured splashes, becomes gate, door, needle's eye, sex, like box trees are fauns, oaks are centaurs. Jasmine man, garden woman. One thinks one is carrying out a hyper-realist self-portrait, to be anchored in the platitude of carnality, giving a self-image direct in the looking glass, then one reveals a hallucinated filigree, statufied, sanctified. Florence as Theresa, Florence as the Magdalene. It is what the History of a practice has handed down, pushing the personal diary so as to give it the heroic dimension of Saint and Martyr. To transcend is to bring the pictorial mud sticking from head to toe, which is always a sign, then destiny. When one used to say of a painter that he was one of figures, it meant he allowed types and models – those of the Pantheon and the Golden Legend – to appear behind a resemblance. Thus, celebrated example of Florence's

pictorial diary, her psychoanalyst becoming seducer, tempter, pimp. Satire of the satyr. A hyperbolic transfer to make a poor blighter of a psychoanalyst the devil in person. Contemptuous of psychoanalysis, Gilles Deleuze did not tone down his habitual sarcasm concerning an acquaintance who would have made his father, by the ennobling miracles of the memory, into a falconer! Naive fantasy in the eyes of a philosopher loyal to an unpolished memory of his own. Florence, pursuing the father figure, meets not Tartarin but Nemrod of *The Rules of the Game*. The bourgeois salon of the family novel is filled with trophies and massacres. Tallyho, hunt, close in, bell, quarry. Daddy Acteon. "No one can see the goddess." Florence as Diana. Florence as Délie. "The more the stag runs, the more one pursues it." Other names of painters will come to us with this odour of venison. To reach the figure is to approach translation, transfer, transposition. The trance where ancestors show through the trapped living. These mythical ancestors would be called Esther, Judith, Oedipus, Orestes, all the props of the religious and the mythological. The work of Freud then becomes a brief moment in larger ensembles, such as the Bible and the Oresteia, seen and recounted by painters and poets.

2. Often, one calls ogres those who in painting want to pull out all the ghosts. Kippenberger. Jack of all trades. Parade. I gulp your air. The woman painter is not in contention. Ogress, she is the omnivorous ruminant of genre scenes. Dead finesse. Cinderella, your kingdom is in cinders. "To work, my dear!" Allegories, symbols are reduced by the quotidian. Chequered moments tell the same story: a tainted family album, children's nightmares, moments of infancy and spotty socks, boring porn photo boards, "I can't see the woman hidden in the forest", Bomarzo Gardens, marks of grisaille. Not series but a game of happy families. The painting diary is not to recount her life. It is the pictorial forms that capture moments. The happy families form an almost-puzzle that would be a self-portrait of states of being. The raw, the cooked, the thrown, the applied, of the imagination, the after-photo. For some, one talks of periods. I have my period. Of others of manners. The black manner. The pink and black negress. The teeth of the sun munching the boat. I watch the blood flow down my legs. A pussy split like an apricot. Flip story. When one says diversity, one says visible. That doesn't fail. It is not on the notion of style that it is caught out. The good part is in the tone. Violence deafens. Suffering kills. Compressed explosion. Painting paints indifference, fearless and obscene neutrality. It is expressive, even of its indifference. Or it is a crazy brush: libations, semen. As in Germany the new objectivity jousts expressionism. Seesaw. The image has its side, flesh the other. To think that something of the flesh remains in the image justifies the communion host. Then the sadomasochistic pop of Mylène Farmer. Madonna for hairdressers. Macarena.

3. There would be an explanation with the feminine. It would be neither militant nor revendicative. It would point. It would designate the poison. Thus these meticulous drawings reworking photographs of fêtes, of the end of teenage parties, of meetings between groups of friends, they are discretely shocked by the judgement of kinship. Group self-portraits, Florence among the others, in the bias, the non-confidence caused by the parental regard. Someone is searching their place in shirking from what makes them guilty. Someone tries to stifle the scandal. Fear before an unfounded accusation but of certain embarrassment. Embarrassment of being linked to a propensity for scandal. Florence paints and draws the fantasies of others. She draws the way in which the exultation of the body is dirtied by reproaches. The banality of the genre scene, wilfully flat and empty, is woken by a bomb. It is autobiography which is fed by the standard documents of family albums and decors from catalogues. But their scrutiny renders them grimacing. A whole section of this painting takes on, in an underground way, a revolt, a disgust and the irony of self-denigration held out to others like a mirror. We owe this interpretation in part to Florence's writings. These colour her painting. They are like two shutters that reflect each other. It is doubtless an error to not dissociate two methods as different as writing and painting, yet we are incapable of abstraction and they appear concomitant to us. What the painting seals – and some of its moments resemble a clenched fist –, writing says. The provocations, the judgements, the wounds turn around puritanism and misogyny. Through the mix of the written and the painted, the autobiography takes an analytical turn, where many moments are reconsidered, from the photo document serving as model to the painting that modifies it, like revealers. Painting reveals the weight and the true charge of the document subdued by banality. Memory

works in a critical and satirical way.

4. Throughout there is a rejection and an effort to abandon. A will to not feed my concierge side. Florence doesn't do autobiography to recount herself but to change it by an answer or an attack. She frees herself from being bogged in, shakes off a yoke. Nor does she feed the voyeur titillated par an odour of sin. What is sin? A Holy Roman Catholic libertinous economy? Saints in ecstasy, pots of the Magdalene's ointment, starved declarations of the brides of Jesus? There is a tense explanation with evil; an explanation full of reversals, but which doesn't let eroticism take hold. All the clues that arouse desire crack at once. It is dry. Wounded and dry. It seeks an exit. It presses on confined spaces. It frees them through vision. Most of Florence's quick, raw drawings tell of her impatience to break, to expose literalness. Crude drawings carry the gesture, making it overflow the sheet, or darting at the spectator's head like a cat's claw. Above all, we see this way of overflowing literalness in her recent landscapes of undergrowth, bushes and copses, sorts of frescoes that approach lifesize and which, at first glance, would appear to have a symbolic function. It is easy to see the symbolism, concerning what has come before, in the forest or undergrowth. It is there. But the attempt to confront the space of the studio or an exhibition place as a whole, frees the work from its past.

5. The forest and the church. A planted nave of poles plunges the demander of asylum in a vertigo. Forests where one flees beasts and assassins. Pinewoods where Nastagio deglie Onesti sees himself repeated – fable of the eternal return – the screaming escape of the mistress whose heart is devoured by hounds. Vertical trunks of the painting, that by Botticelli on a text by Boccaccio, where the pagan fable of cruel love is played out. Pagan forest, of obscure rites, that turned over like an hourglass, form the pillars of the church. It is true that in raising one's eyes towards the vault, one falls into the sky. The ridgepoles turn as well. Place of childhood fears where one would have been lost. You must hold the banister and plunge into the dark. "To go into the dark with you, how it was soft, Lorellou!" "Nature is a temple where living pillars/ Sometimes let out confused words." The equivalent and concomitant figures of the nave and the forest are a two-sided map turning like an hourglass. They are the obligatory bipolarities, like the whore and the madonna of popular mona lisas.

Florence's painting keeps the memory of religious iconography. But in the fashion of brutal reminiscence. According to an imagination completely stripped of details. The forests and the vaults become actions. She is the occupier. When the autobiographical allusion ends, it is because she is reacting within. Without retrospection. She advances inside without a mirror because there is no longer face nor narrative. She has chosen a scale that breaths, where she is both the lost and the found. The empty places leave her a place.

6. The answer on the poisoned side of the confession is poetry, on the side of the accusation, it is painting. Not that it requires a solution but a disengagement. Florence's work loses a quarrel. What we expect of the work is that she discovers us or invents us. We cannot write without pressing on blindly. The words that belong to the being's past turn against him. They devour him. It is the same for painting, which is a way of posing a question to oneself.

However, we remember the irritation felt when we hear the endlessly repeated advice to finish with pathos. Fools' conundrum. Pathos is the motor behind the greatest poems and the most impressive paintings, but only if it is free. Freed of its chains has nothing to do with being liberated. To make of his chains running dogs. To make bitchy painting. With the violent reminiscence of the poem by Nicolas Kliouev: "I am not a poet bitch in love with its kennel full of mist and shit." One has to have been in the doghouse to express it so strongly. This is a turnaround. On the contrary, another poet, Dominique Fourcade, recalls, in a text devoted to René Char, that all processes of heroisation are fatal to poetry because, above all, poetry is weakness, and that is doubtless one of Char's limits. Weakness is not the wound. It is a step, a clean step, a bad conscience, a tiredness, a letting-go. It is the feeling of not "progressing" or "evolving", even less of feeling accomplishment. One must do without. The state of aporia can be an obstacle but can also constitute a sounding board. It is a matter of reestablishing the flux

and the circulation, of restoring movement to that which is lived like an obstruction. Not to get rid of it. There is a risk of having nothing else. It is substrate and humus.

7. We mix painting and poetry because the two means of expression, according to the vision attributed to Florence, target the invention of self. We think that fiction in painting is a way of doing and saying at the same time. How doing invents the spoken and vice versa. On this subject, we note how difficult it is to isolate a single canvas by Florence and how her painting marks us by groups or by archipelagos, while within a same group, the elements differentiate themselves by stylistic differences. We live her painting like an organic whole. During her exhibitions, we sense that the relationships between the paintings are favoured by the hanging. They become indissociable by the weight of echoes, of answers. The groupings compose a tale with multiple beginnings. The mythological family group at daggers drawn (the quarry) could be compared to teenage joy, to gardens, to churches. There is neither chronology nor cause in this history woven without leaving the spectator isolated for a moment nor stopping at a single painting. That is not to say that some paintings are not more complex than others or more successful, but all are accepted as participating in the same race. There are not good or bad canvases, any more than there are good or bad drawings, good or bad photos. There is a group movement and a way of playing the strong points and the disparities, like as many facets turning around the invention of self as author (other).

This concept of archipelagos in the exhibition privileging the tale recalls the strong relationship between painting and installation. Painting and poetry invented installation together. The *A throw of the dice will never abolish chance* as much as Mondrian's studio. To articulate the word by white intervals, the edge of the painting on the wall and on the stovepipe, etc. To articulate: specific to the voice when it wants to emit more than a cry or a moan. Florence's paintings communicate between them. The diversity of format favours their arrangement like as many different points of view. A wall painting, a quasi-fresco, a long unrolled painted paper, such as those of the forests or the recent undergrowths, can constitute the line of escape, of an archipelago of sketches or of highly finished paintings. We have spoken of installation but in going back further in time, we can see how the paintings of different formats articulate the logic of an altarpiece without hierarchy, fitted out with predella more or less like satellites.

8. Today, painting puts itself into view and in dialogue with the means of expression come to relaunch it. It is assimilated with installation. Video takes on the relay. The figurative has absorbed the stakes of abstraction. Its position is different to that during the modern period because it no longer revendicates purity or autonomy. It is in conversation. The epithet of literary, long a mark of infamy, is no longer worth revendicating. Painting confesses its weakness because it seems to be learning. Its childhood is replayed or ruminated. It no longer claims to innovate: it modifies. It modifies the landscape, the portrait, the genre scene and the visionary painting. How a contemporary regard, immersed in popular imagery, also appropriates the museum. How lust for the Eden of pornographic images, glamour, saint-sulpiciennes or housemaids is stained by suspicions of a fascination for the museum. How the museum is distanced by the reproduction of its patrimony in catalogues, by photos or the digital. How everyday life revisits museal heritage.

With painters today no longer calling themselves modernists, what is happening is that they no longer want to work on a ground that has been planted once and for all and regulated by a programme. They work with turbulence, with irregularity. The contemporary subject is a decentred me, a heteronym, made up of superposed hypotheses. Me with the hydra's head. The challenge is not painting in its own problematic but as a way of existing with it in the world – or failing to do so. To create with painting a fiction of being to whom one would show all the colours. The painting author actor. It happens, it doesn't happen, arrives there in not arriving; never succeeds in hoping to have a result. To be painter doesn't resolve the problem. He mends as he goes. He wards off the most hurried, while developing a slow staircase spirit. From where some possibilities that return and that an additional slippage sometimes surprises. Vision would be this extra skid. From where come many paintings in the fashion for quick

sketches and jottings. One is not on the spot but on the situation. One paints the desire for paint and the nervousity of being. The discipline lies in pursuing the exploration of self as painter. How one chronicles oneself in paint. House adjoining the studio. With this, the biographical level around which we are turning precises itself in a personal history of painting. I have made it my history to breath before the Great, whose patrician authority no longer intimidates.