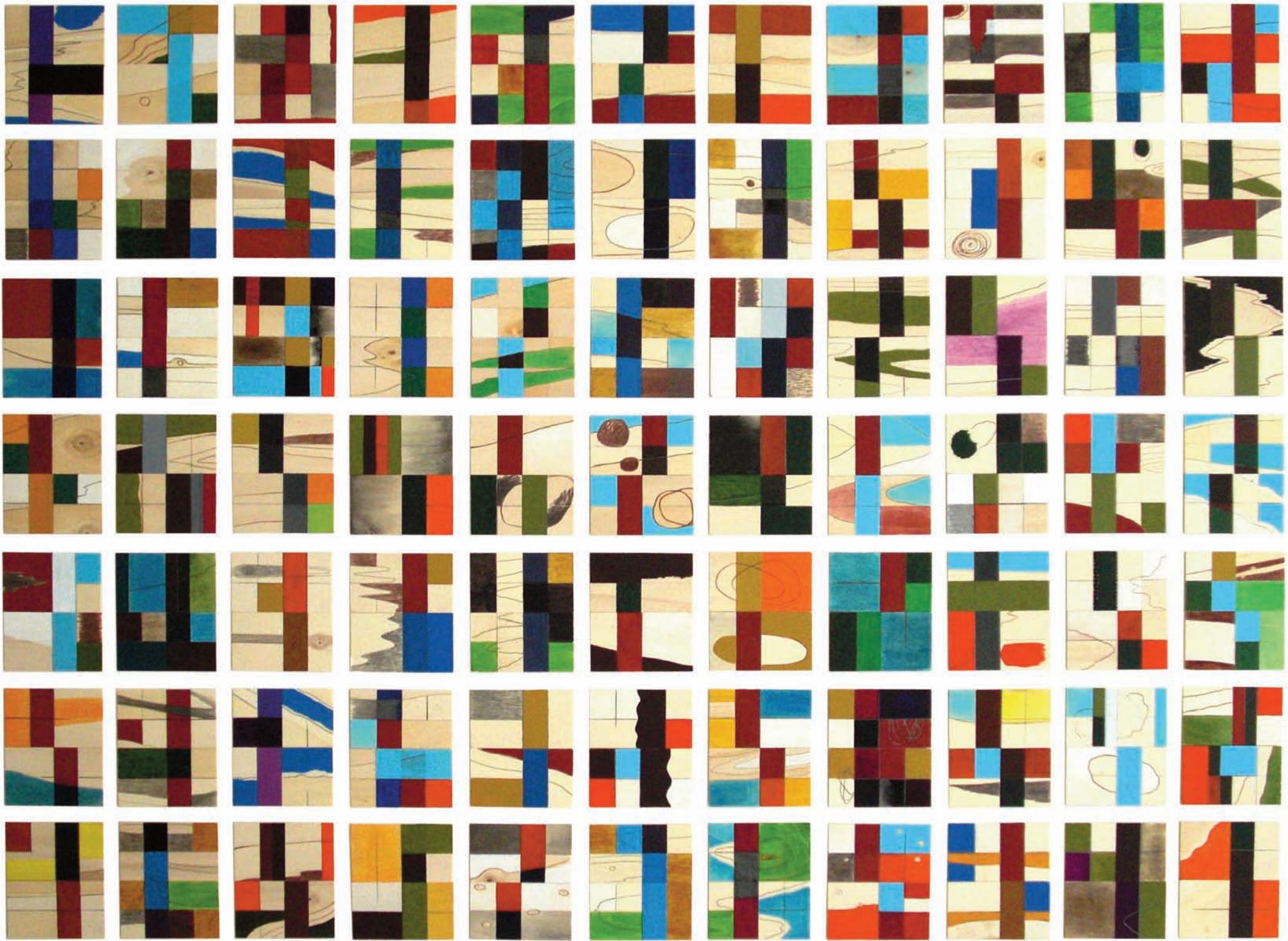


roland schär

travaux personnels

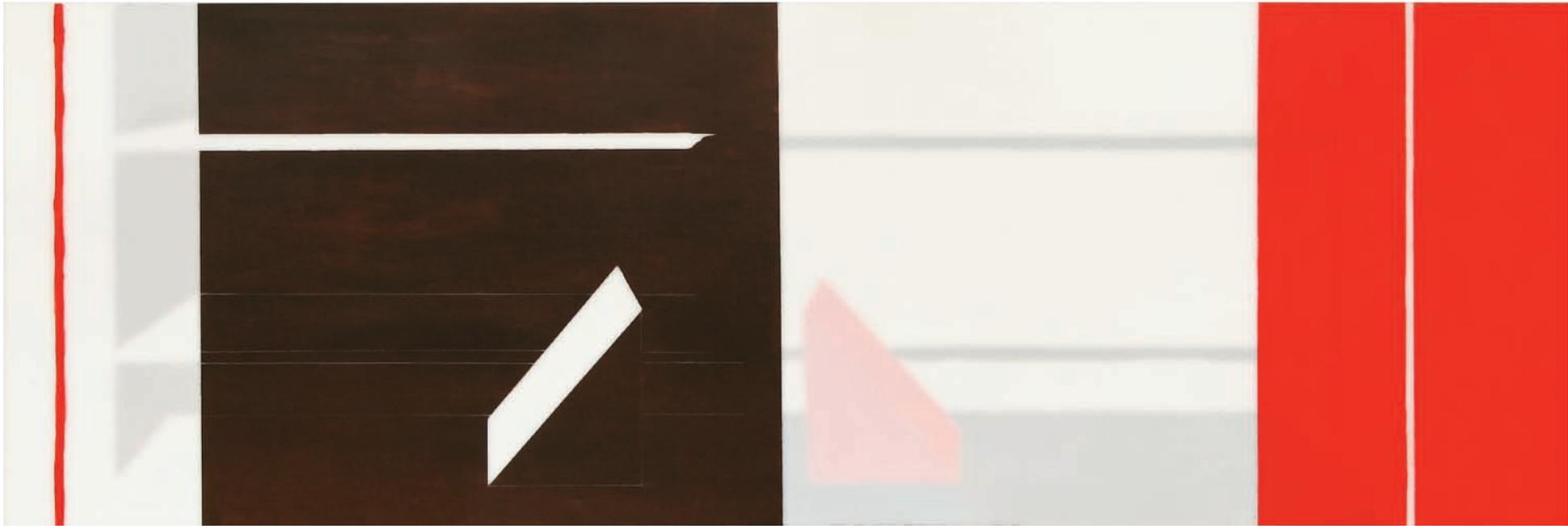


peupliers, acrylique sur bois, chaque élément 13 x 11 cm 2010





peupliers et déboîtages, acrylique sur bois, chaque élément 13 x 11 cm 2010



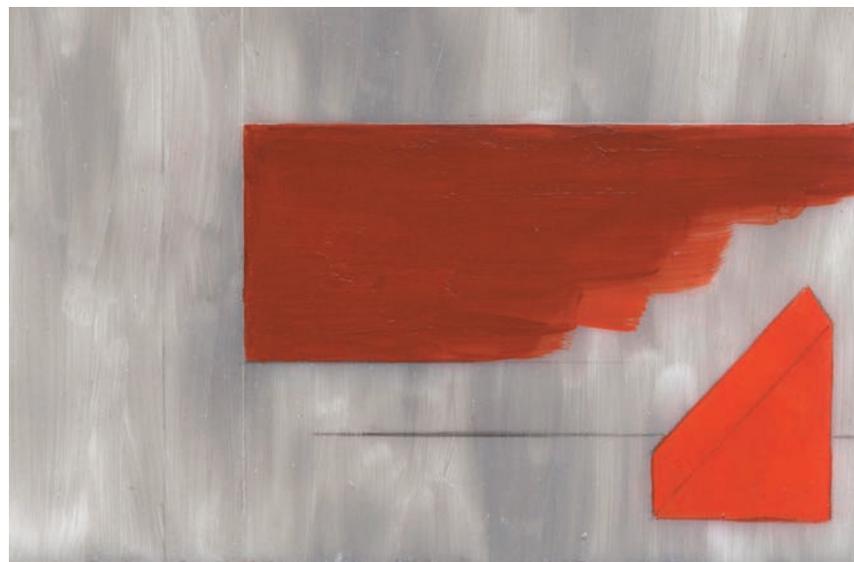
acrylique sur et sous plexiglass, 40 x 120 cm, 2007



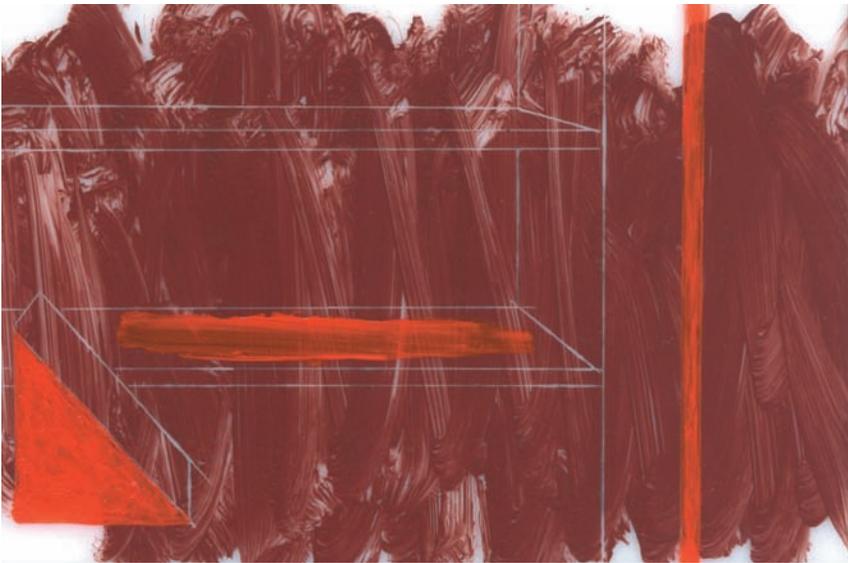
acrylique sur et sous plexiglass, 40 x 120 cm, 2007



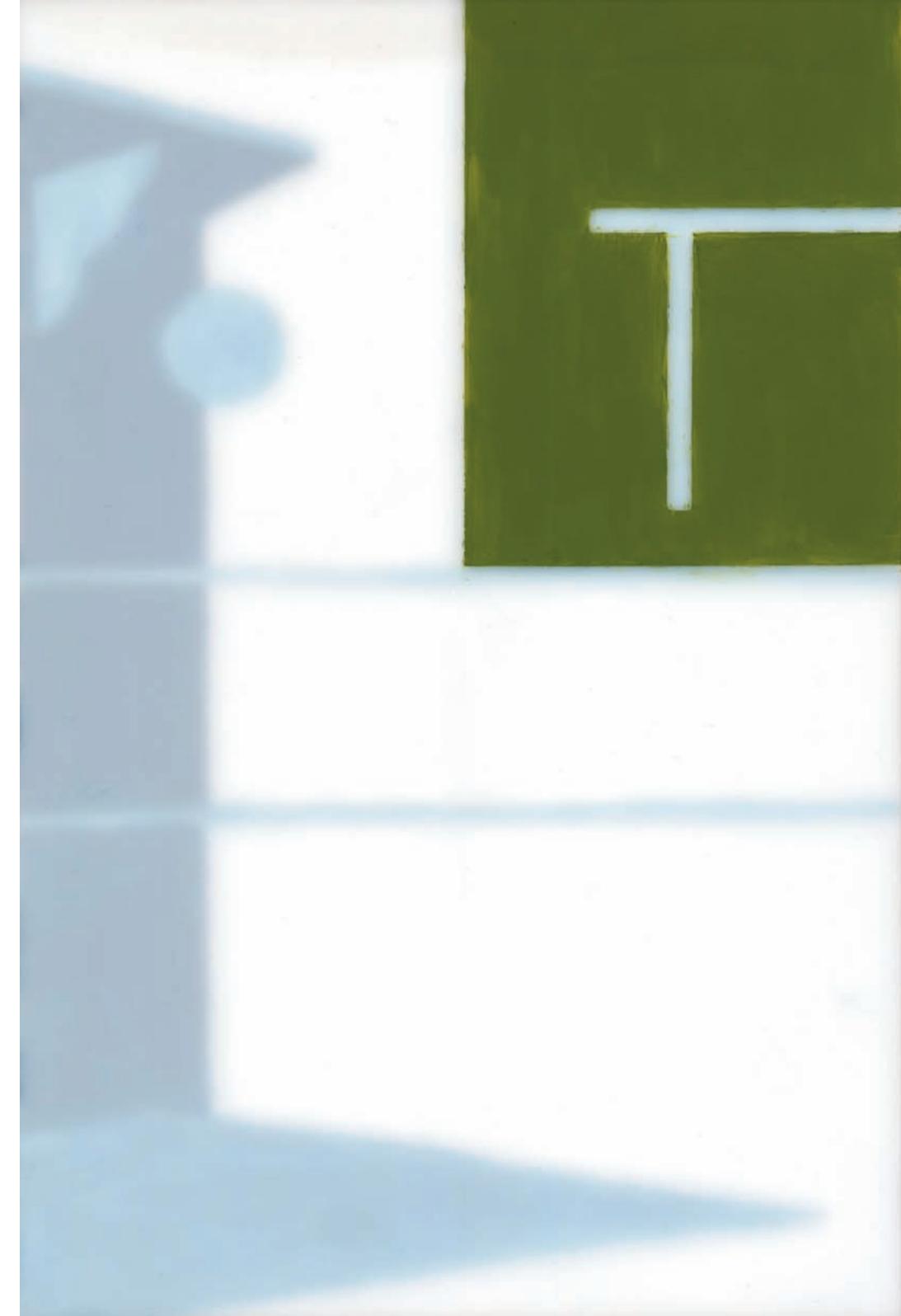
acrylique sur et sous plexiglass, 80 x 120 cm, 2007



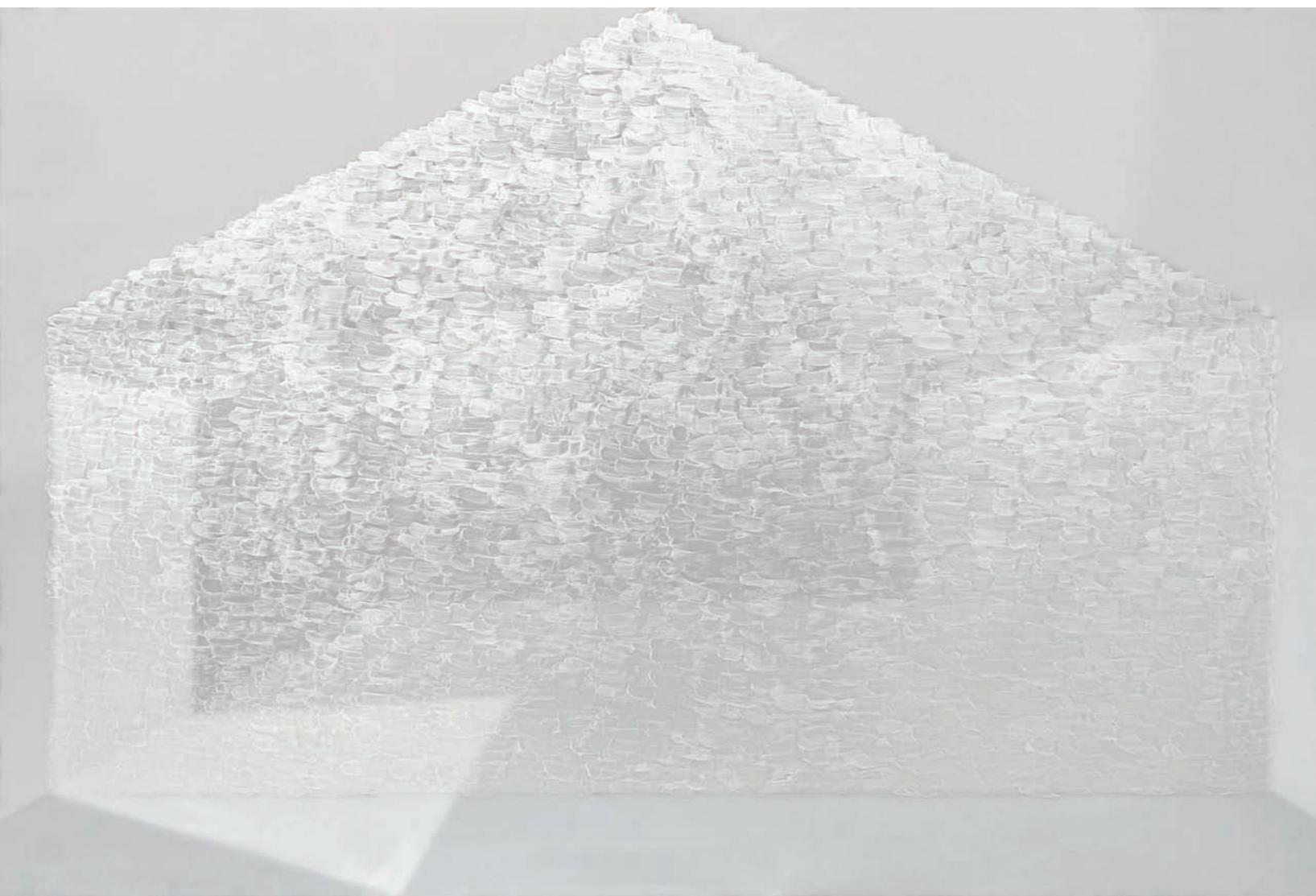
acrylique sur et sous plexiglass, 120 x 90 cm, 2007



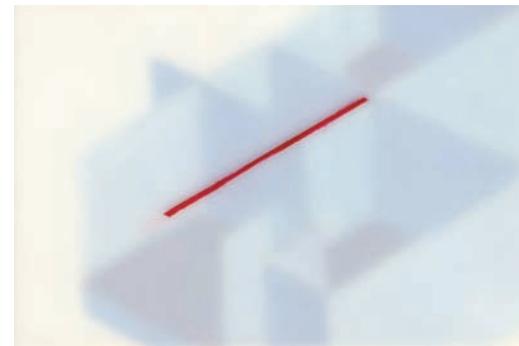
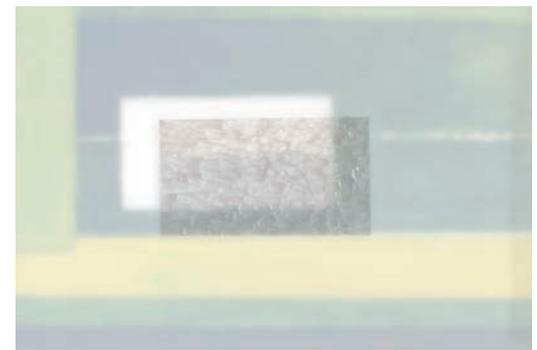
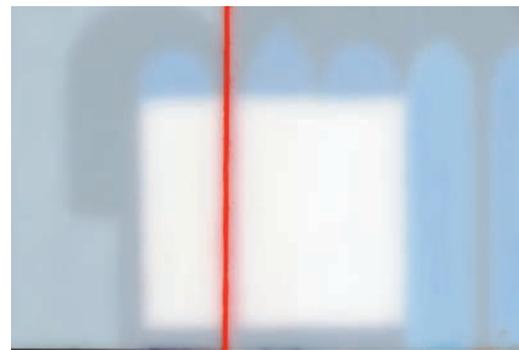
acrylique sur et sous plexiglass, dimensions variables, 2007 - 2009



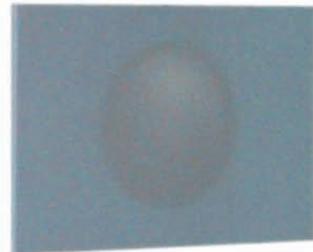
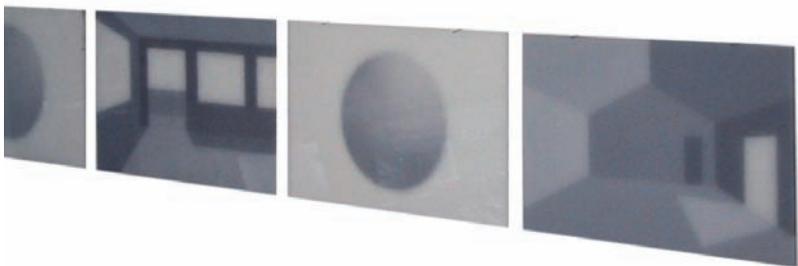
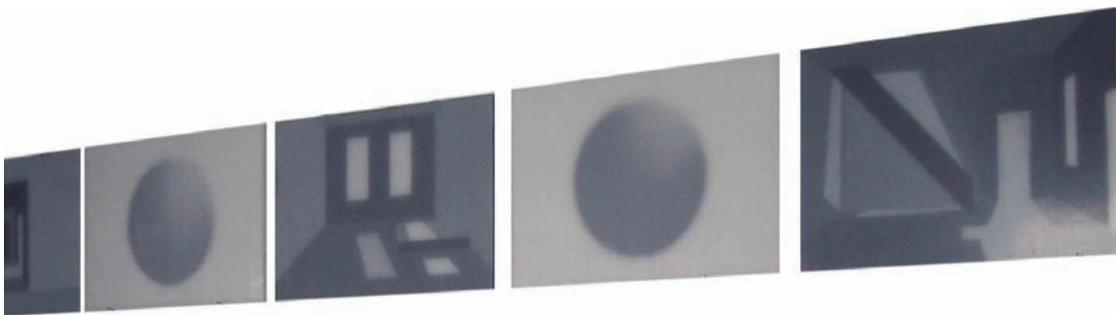


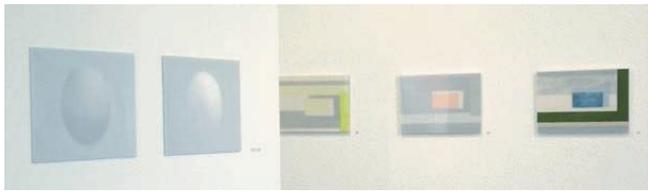


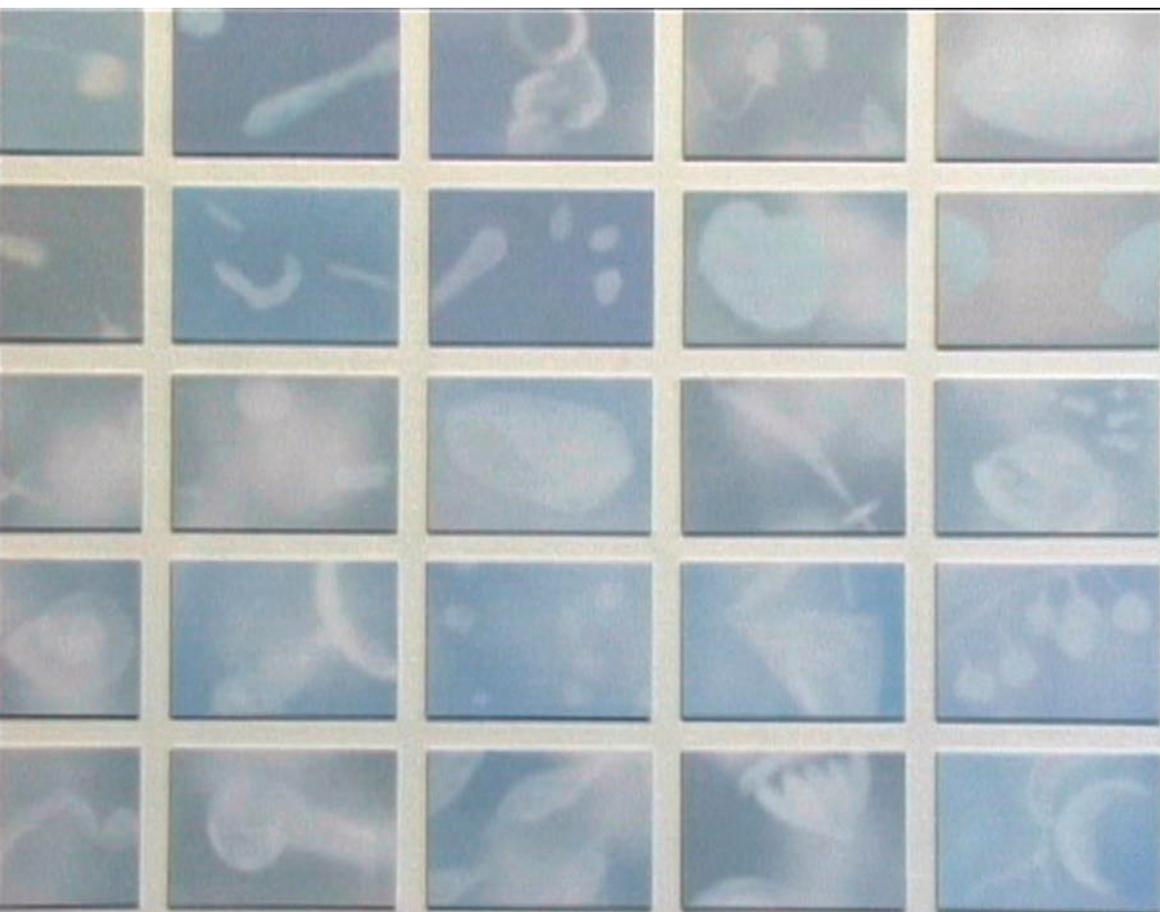
acrylique sur et sous plexiglass, 80 x 120 cm, 2007



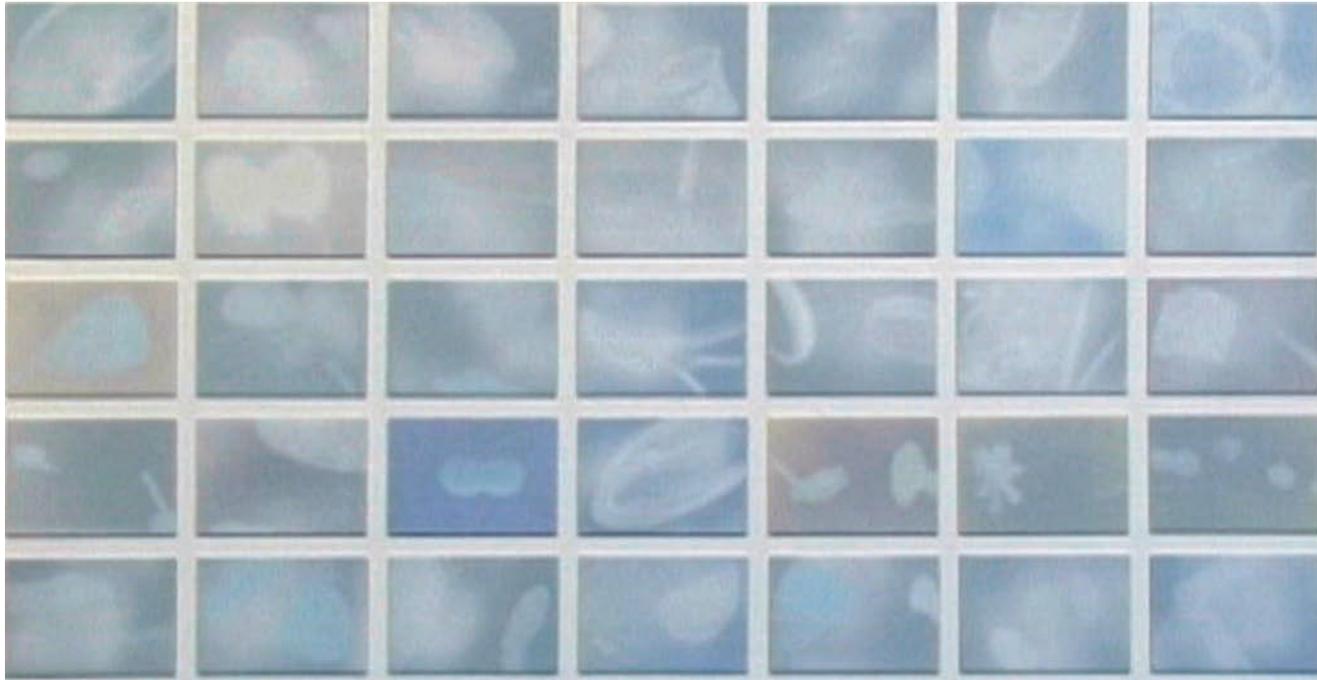
acrylique sur et sous plexiglass, 10 x 15 cm, 2007 - 2009

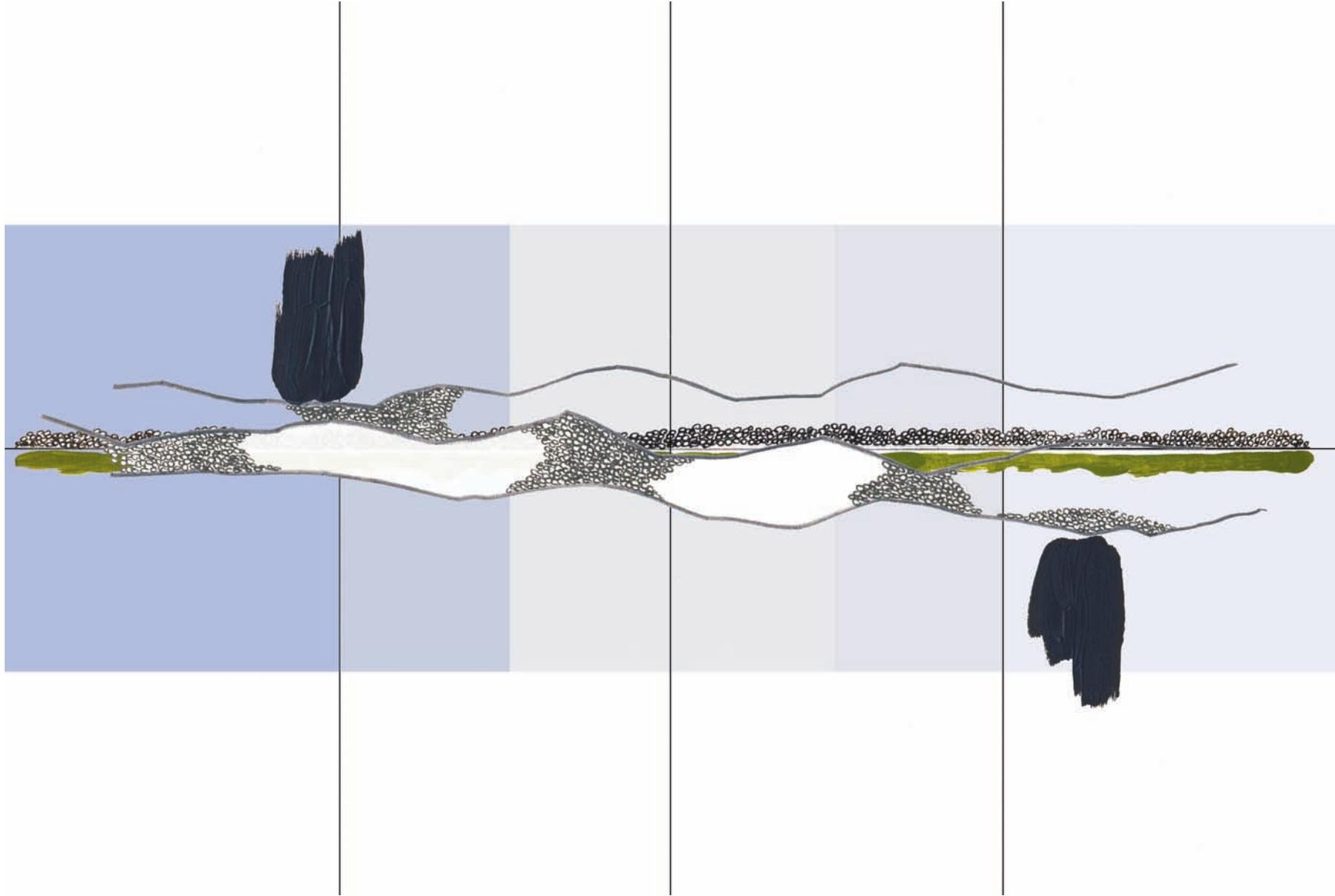






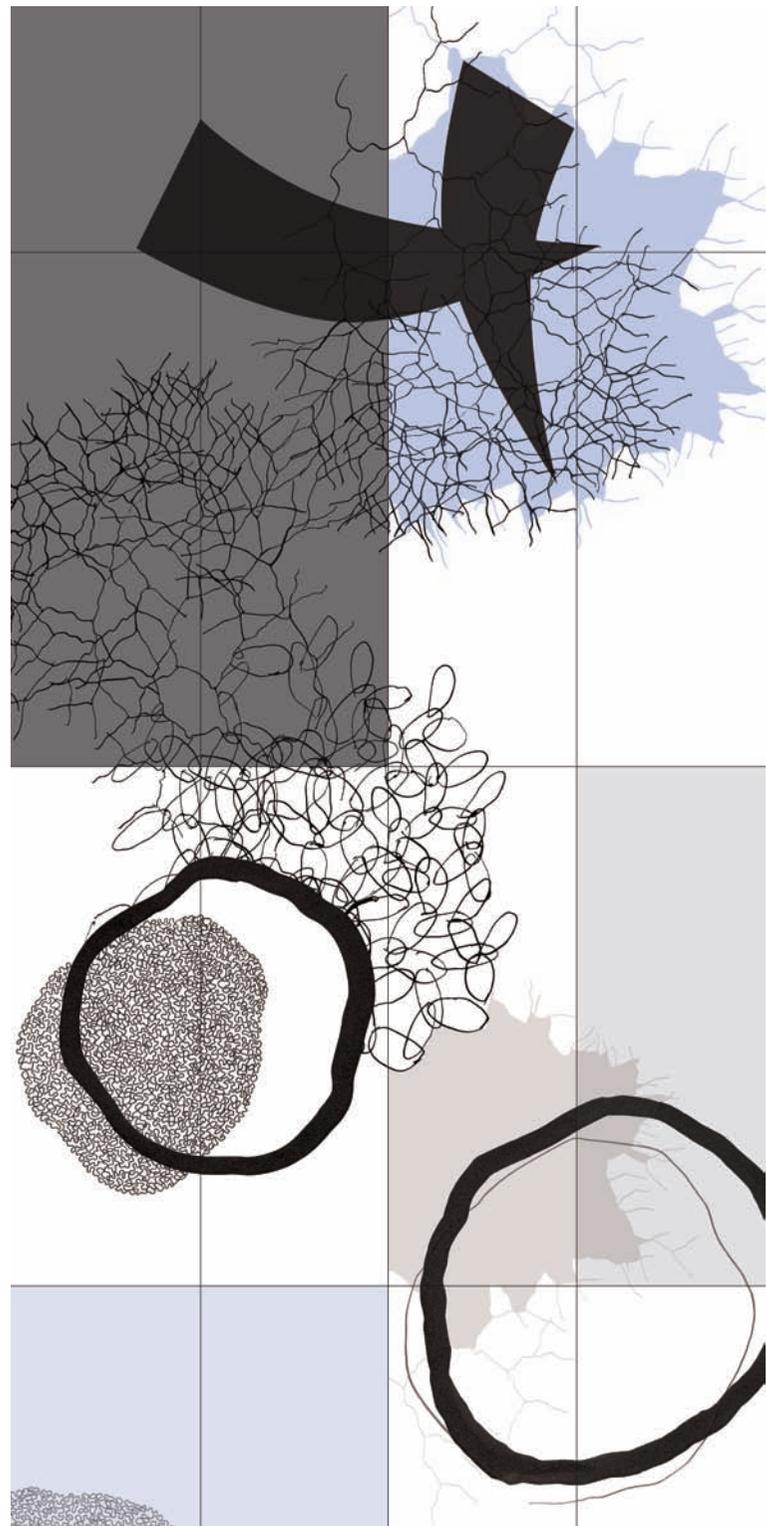
acrylique sur et sous plexiglass, dimensions variables, 2007 - 2009

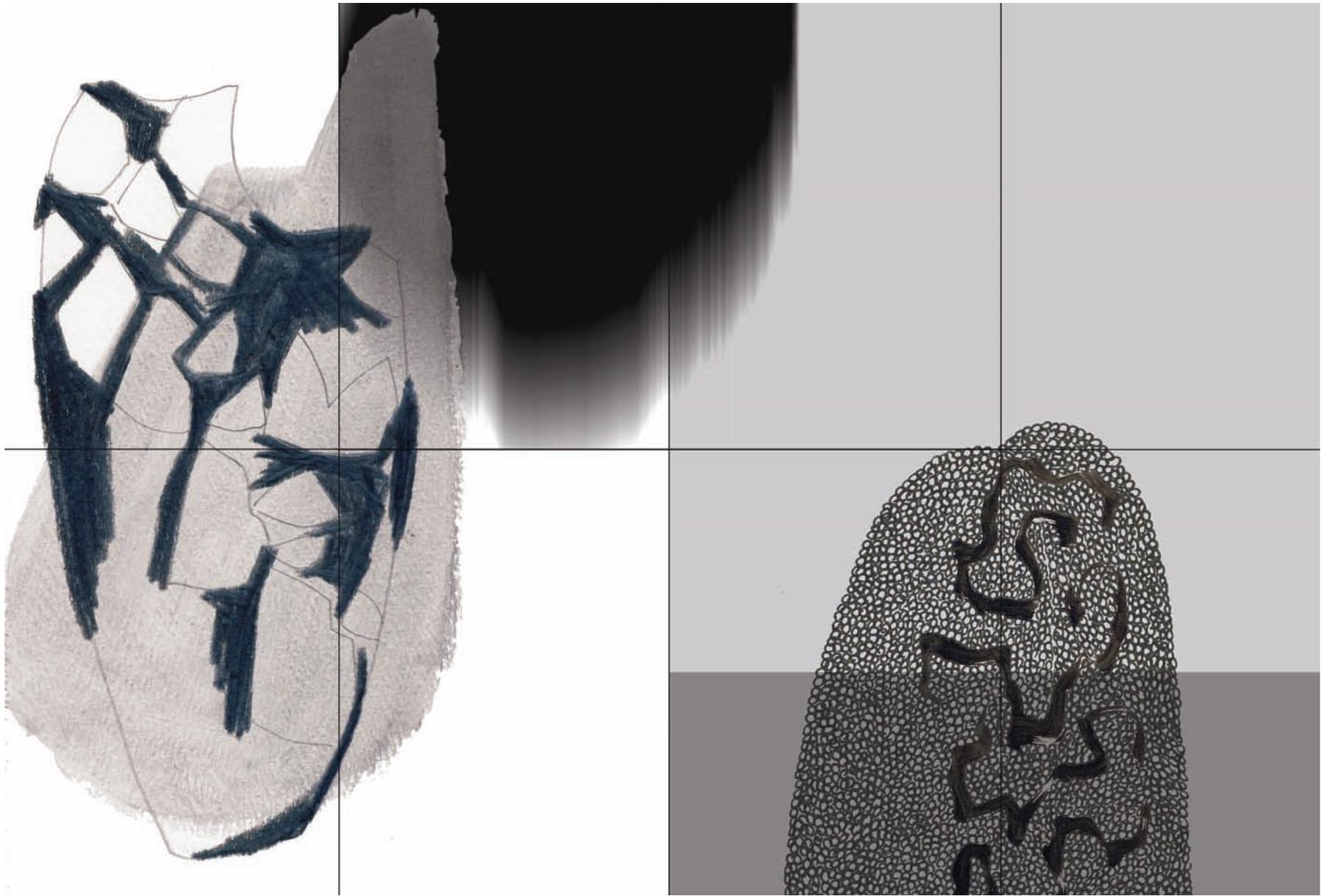


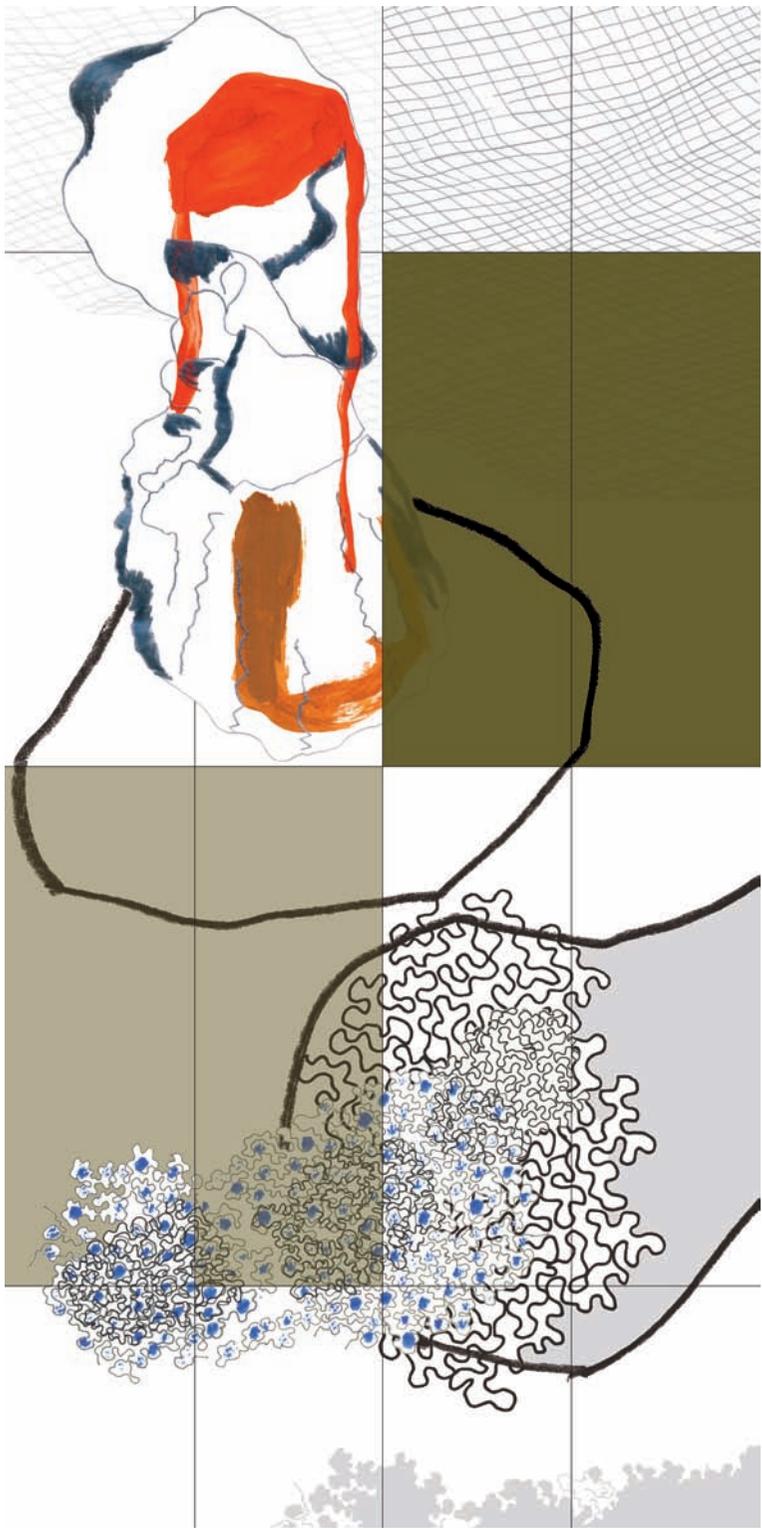


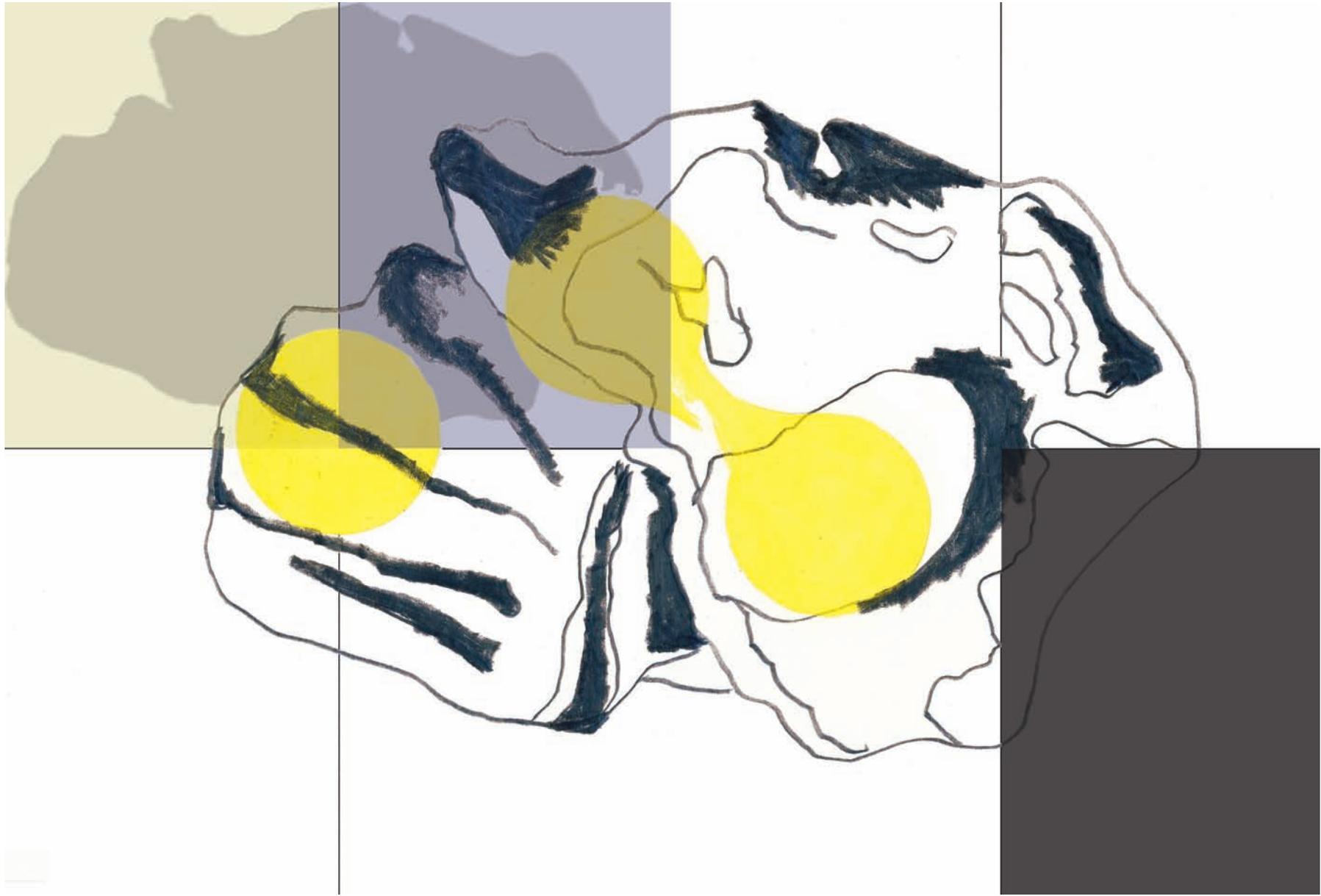
dessins

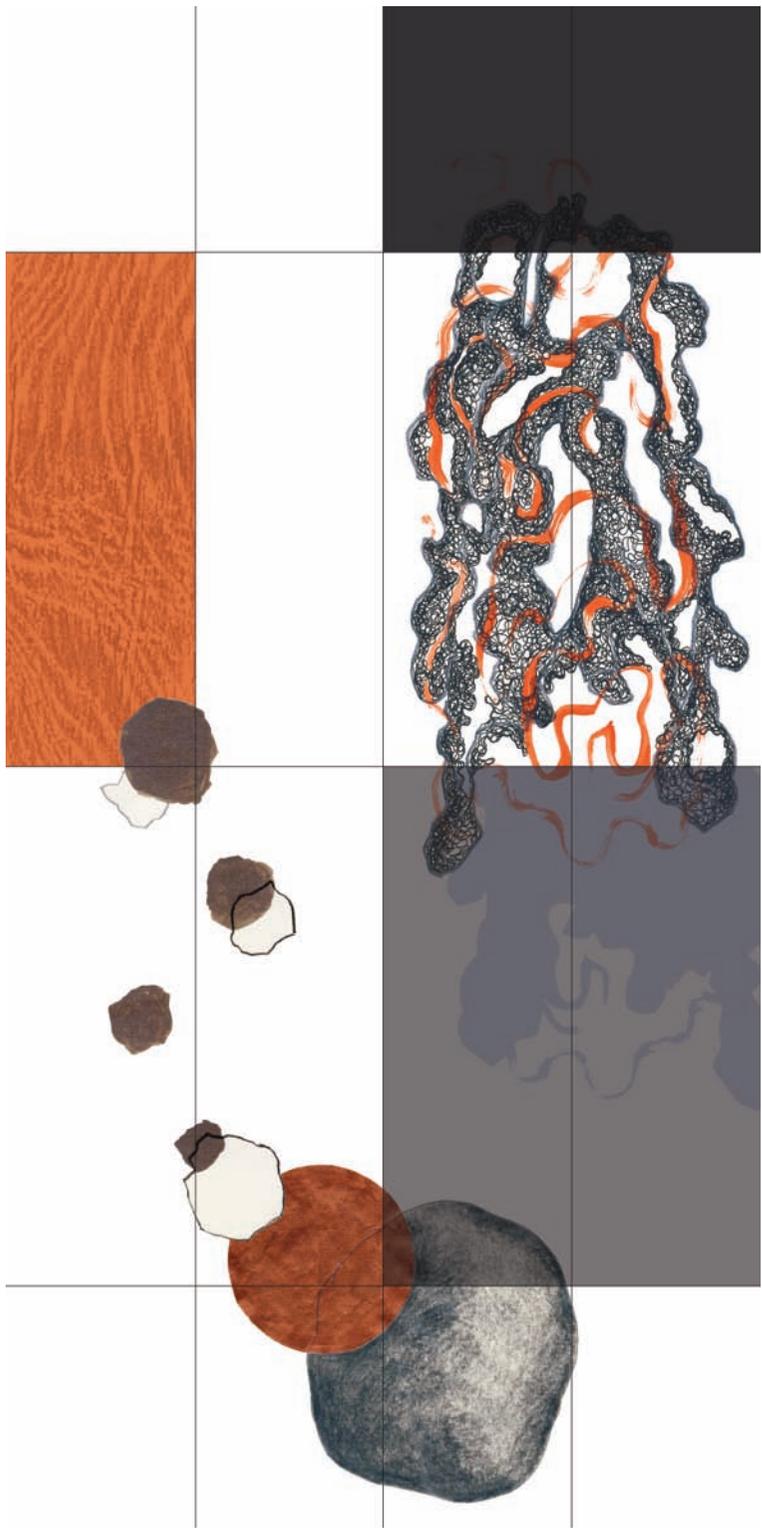
technique mixte + ordinateur, tirage jet d'encre, 2010
dimensions: 30 x 40 cm et 60 x 30 cm

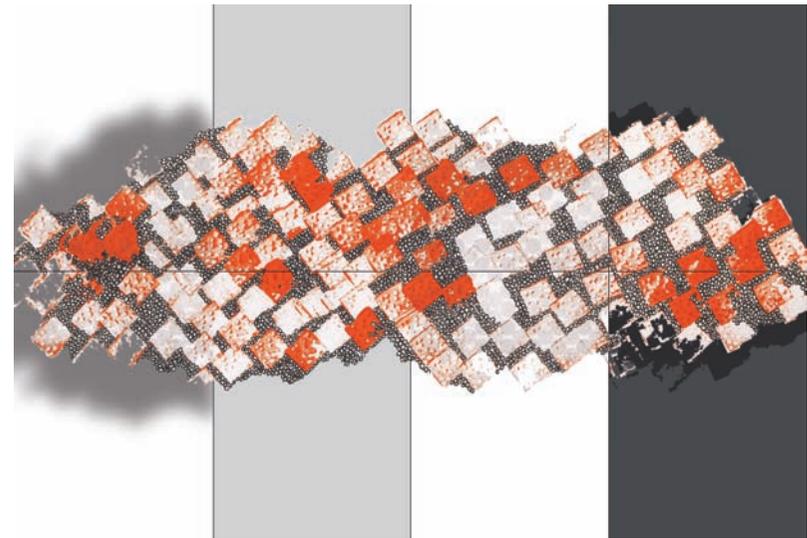
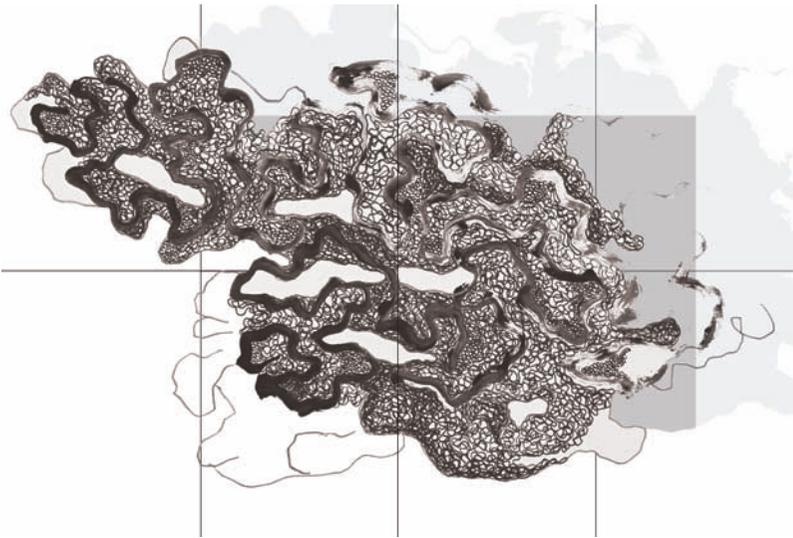
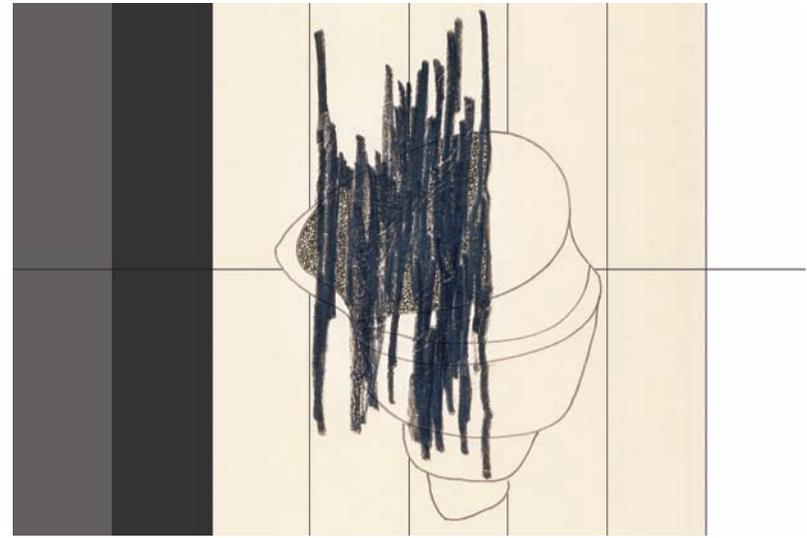
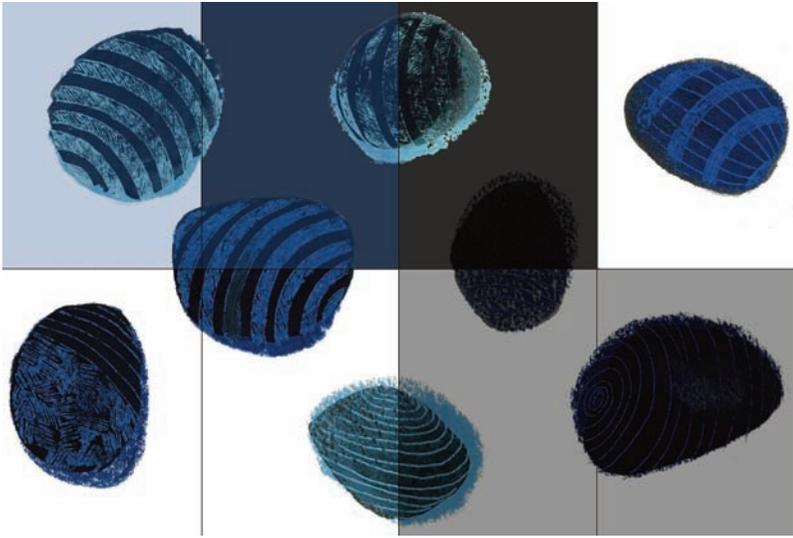


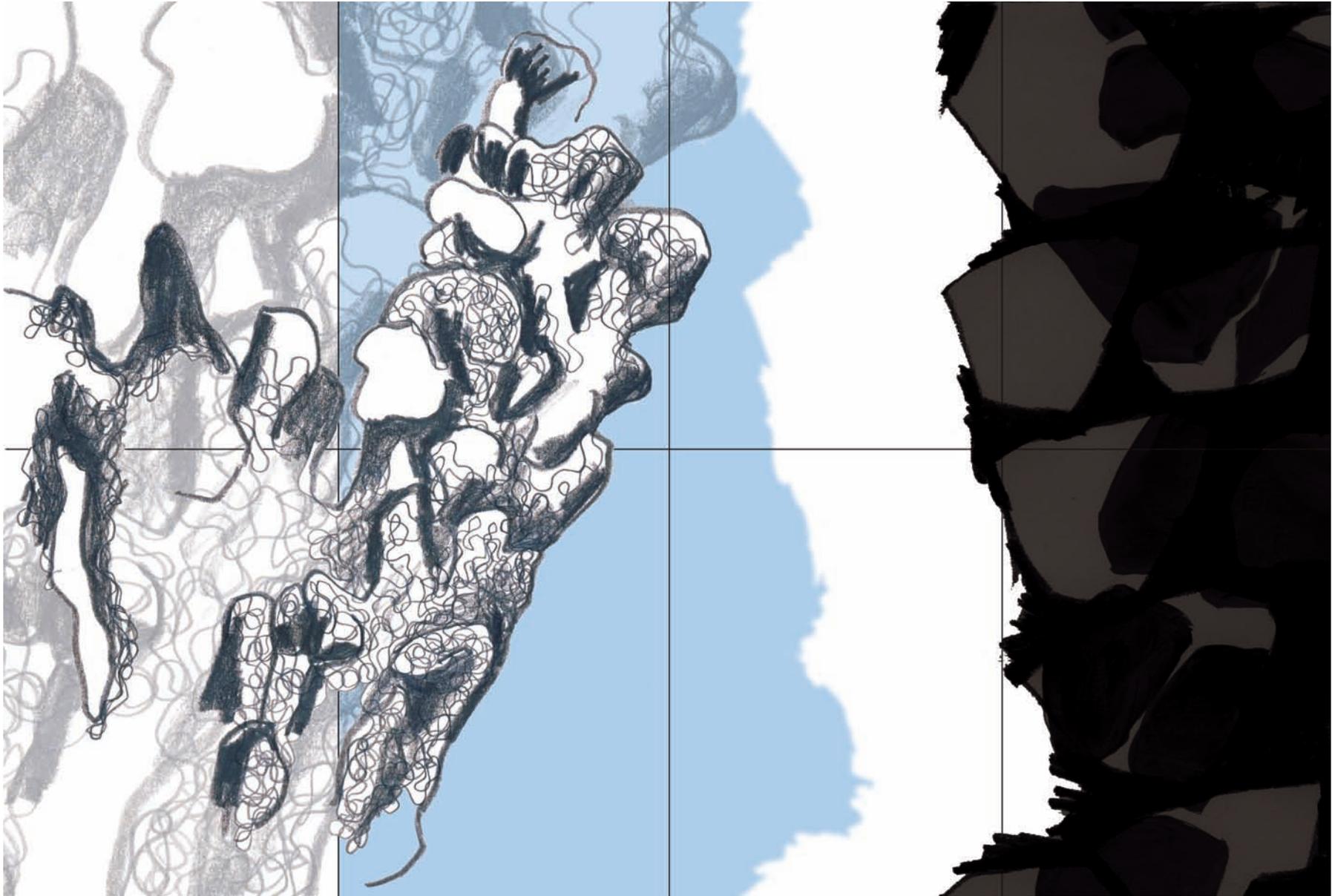




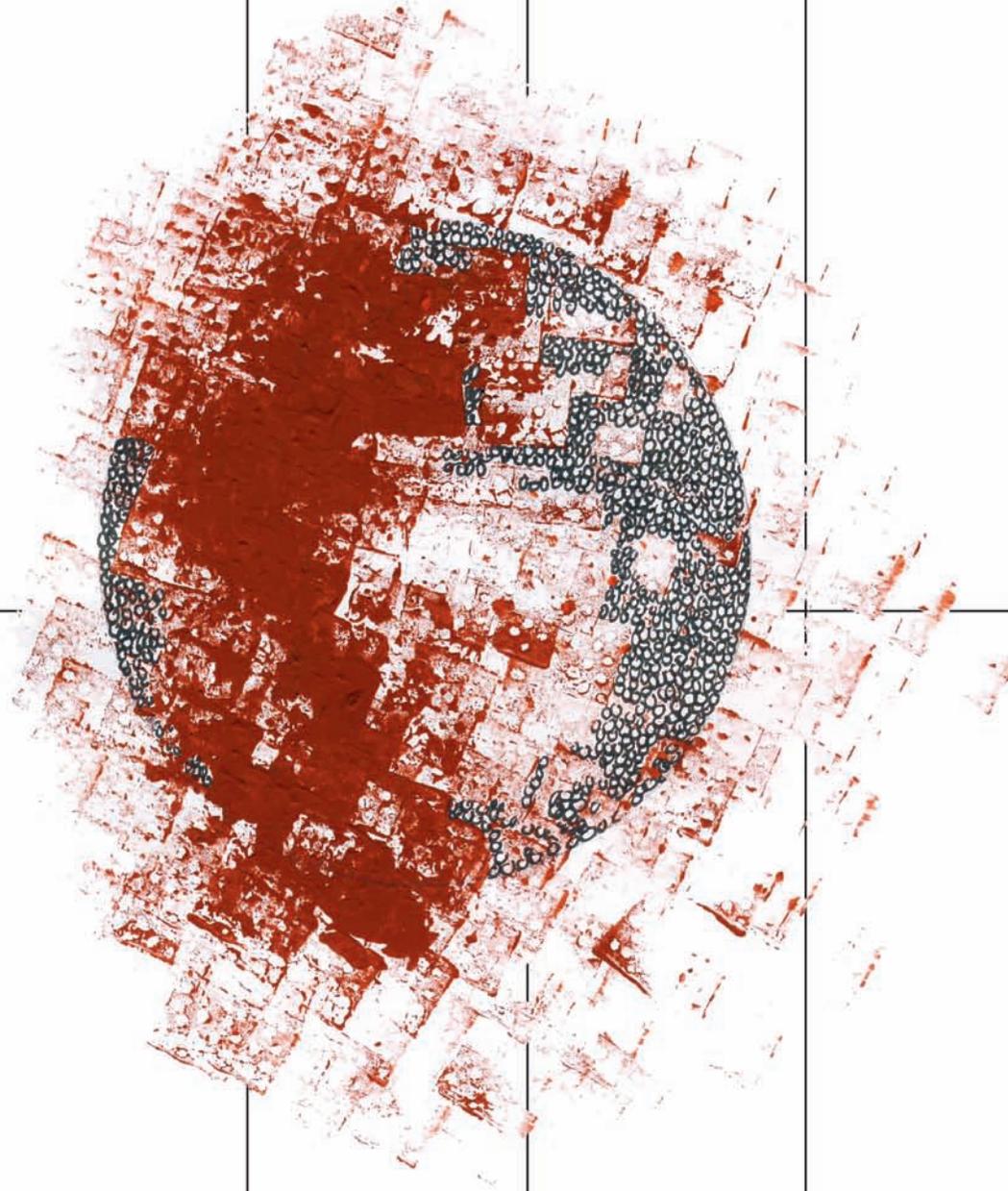
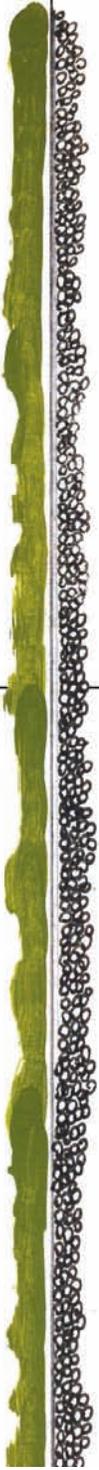


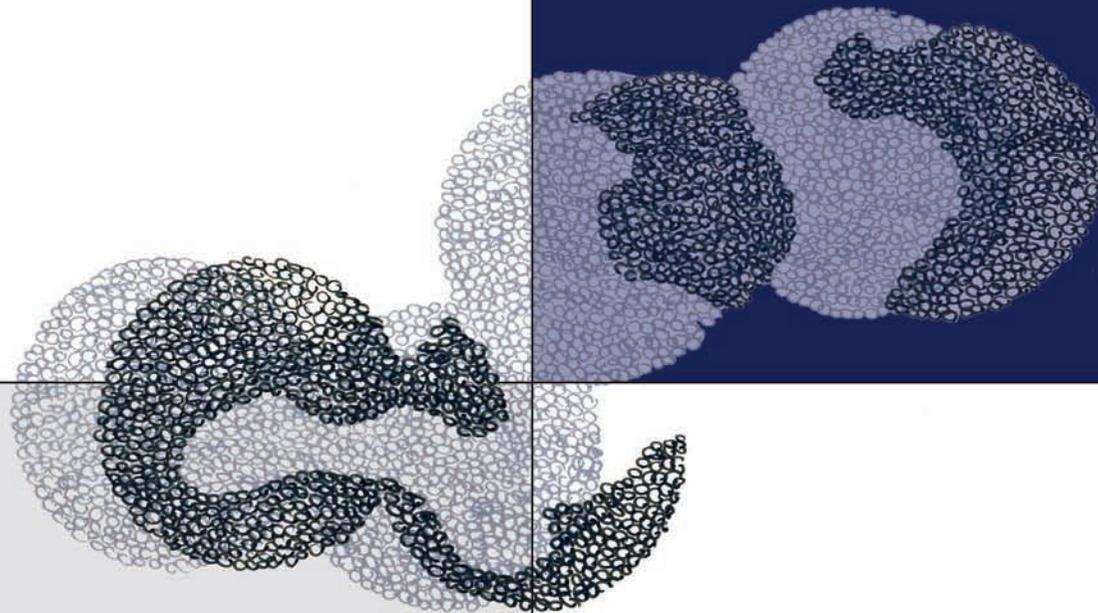










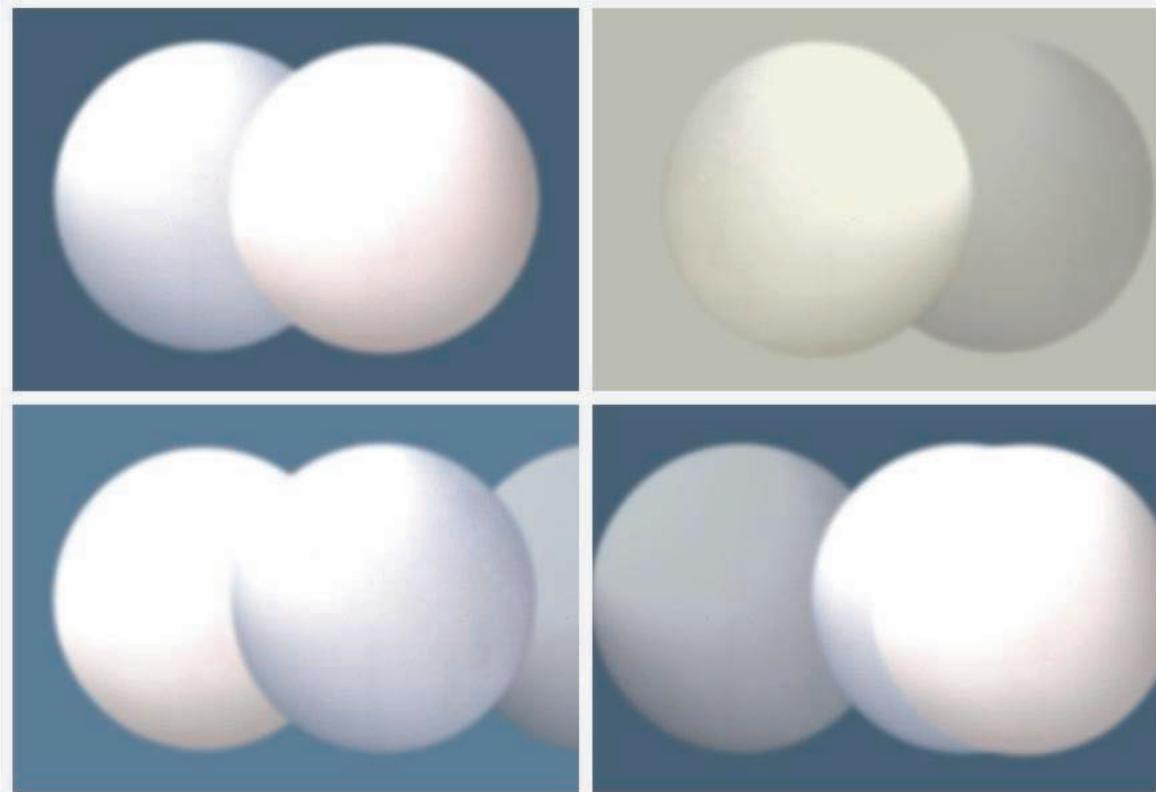




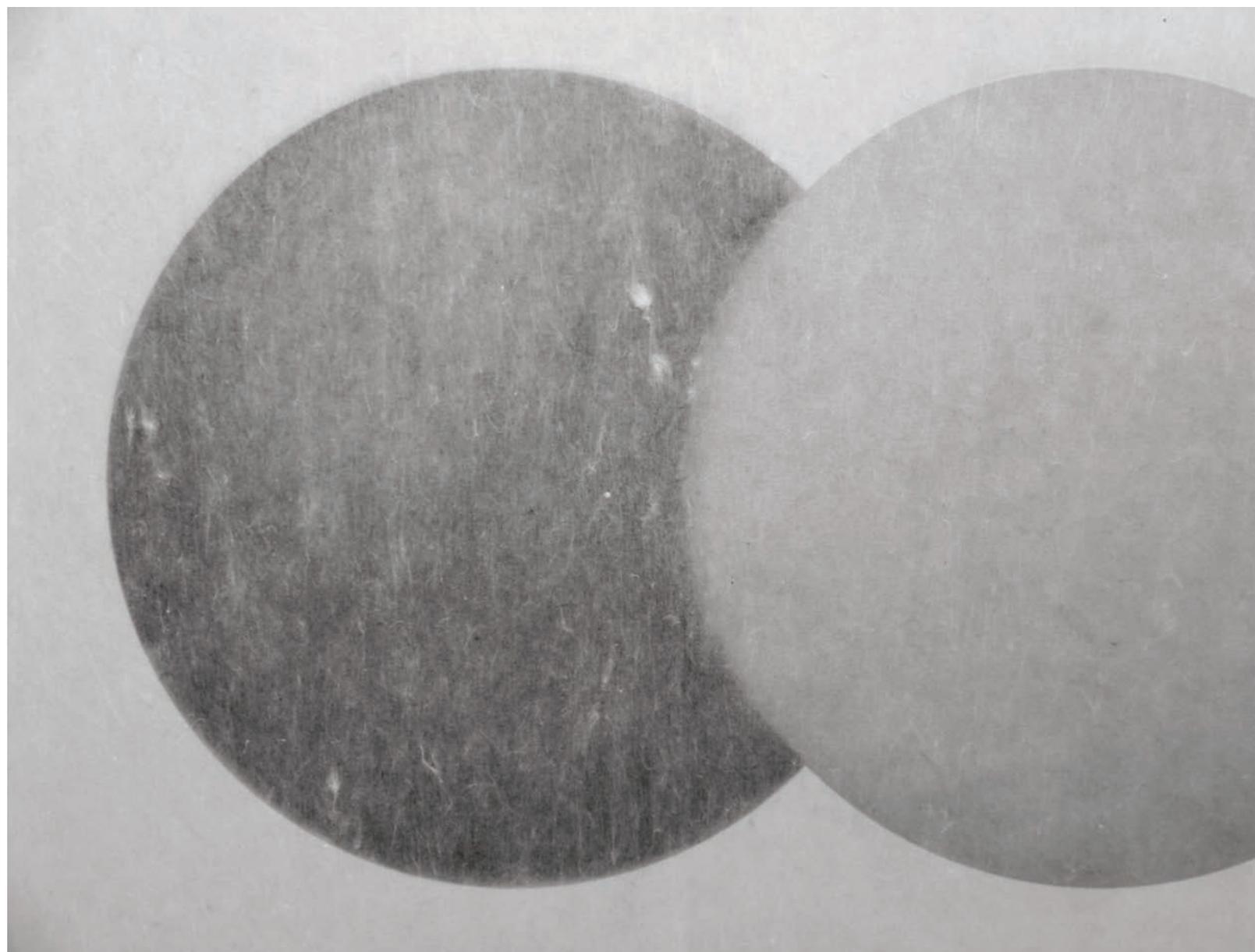
intervalles

ø 200 cm, encre sur non-tissé

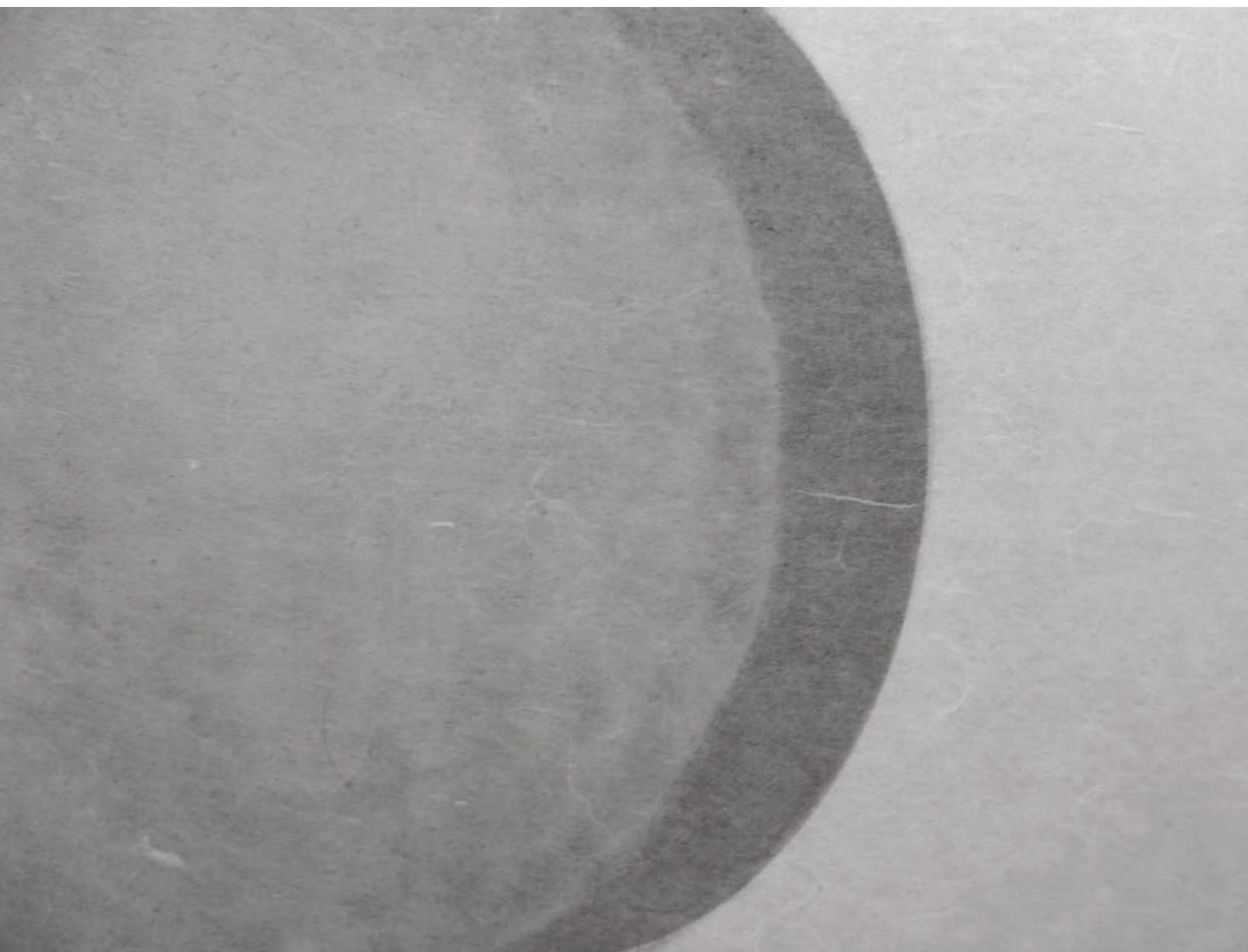
phases

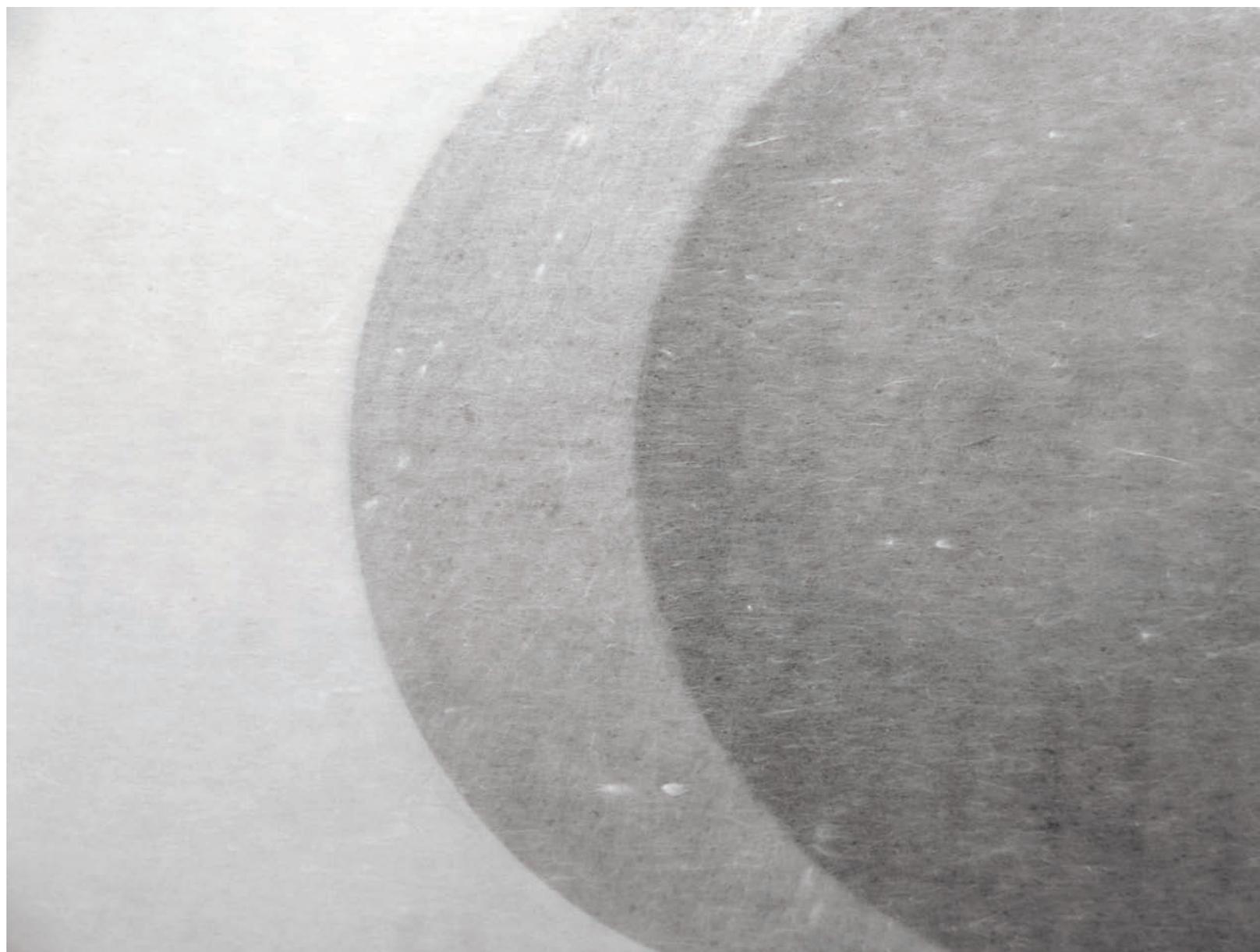


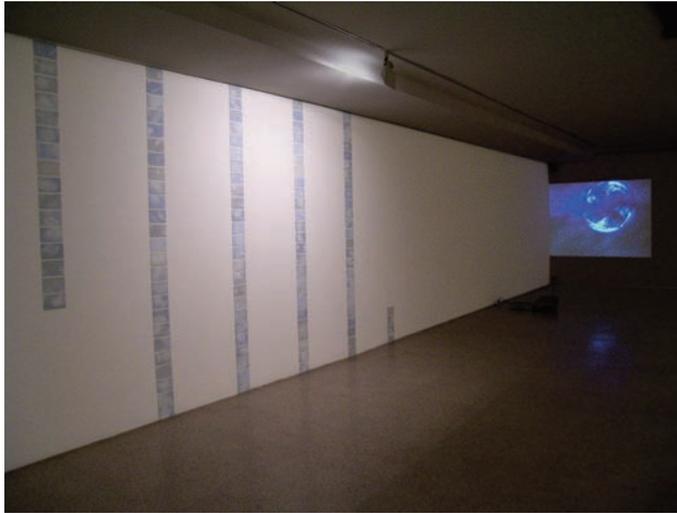
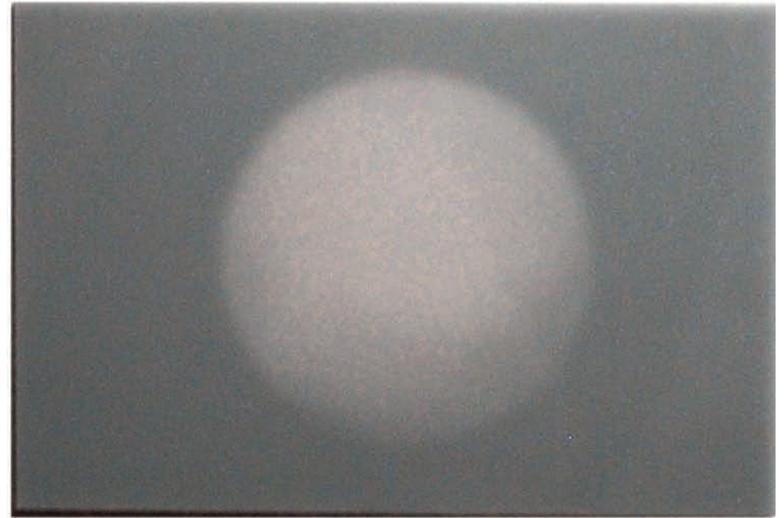
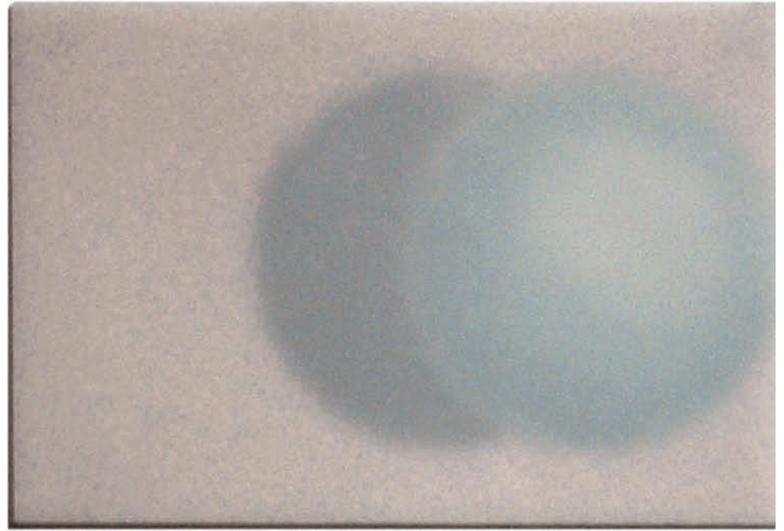
peinture sous plexiglass

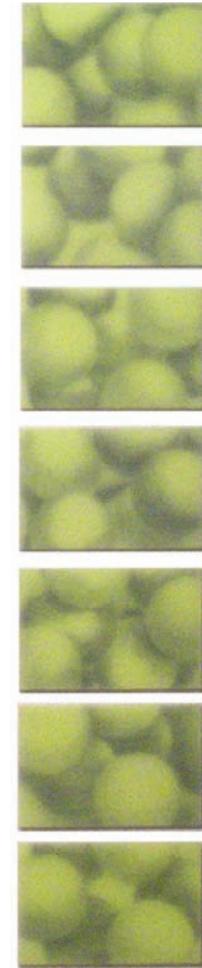
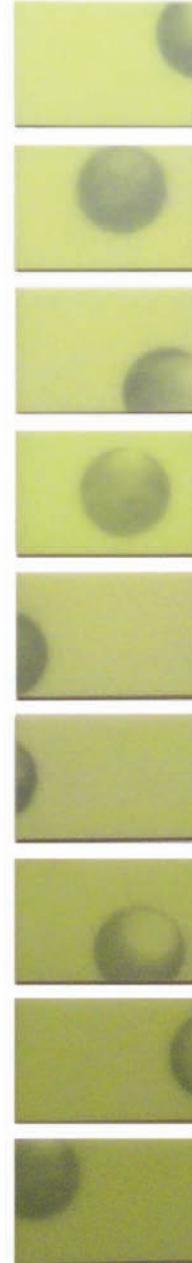
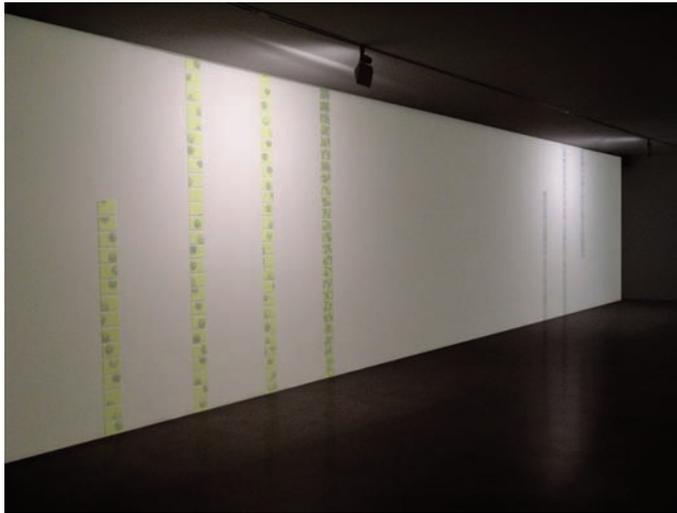


graphite sur papiers laotiens superposés, dimensions variables



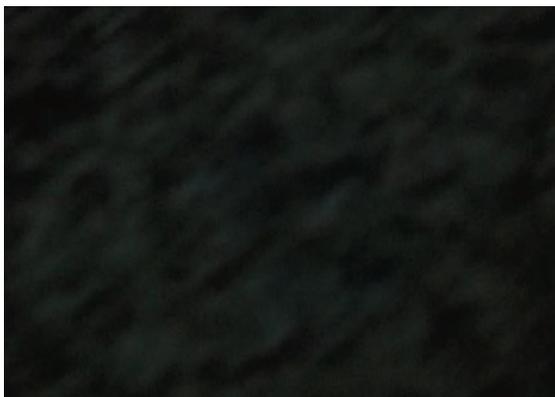






fragments & phases

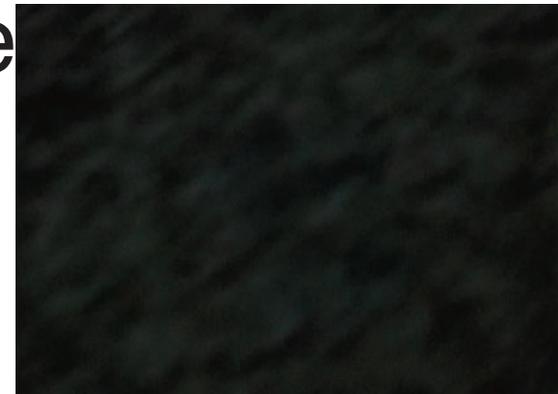
bangkok university gallery



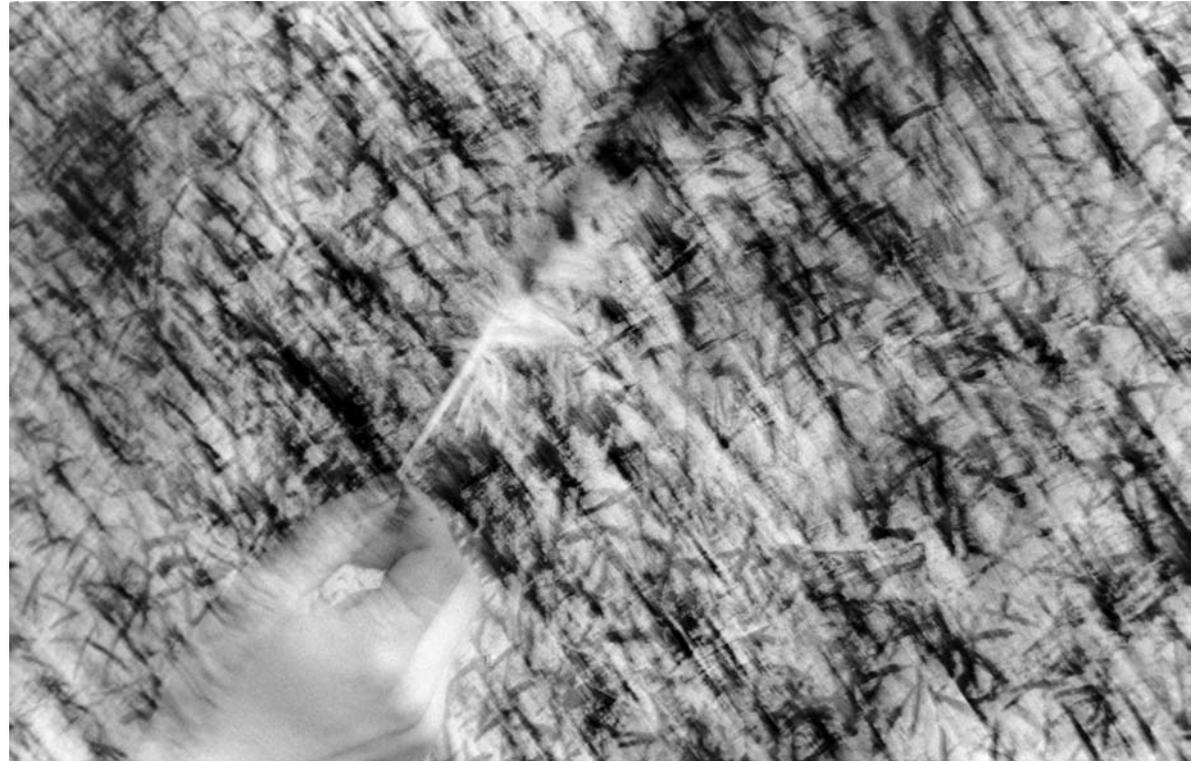
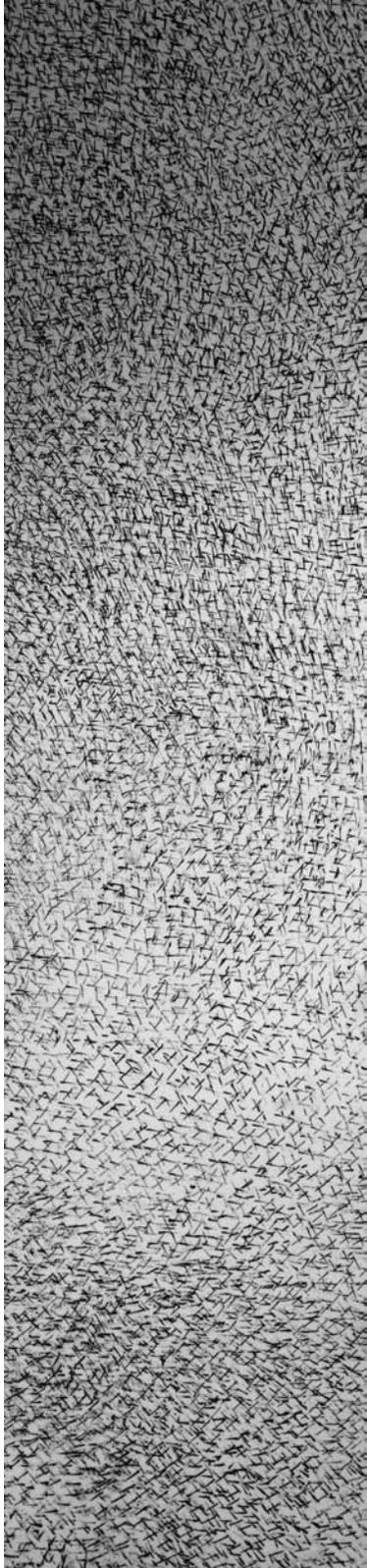


doublebubble

vidéo, 9'34''
2005



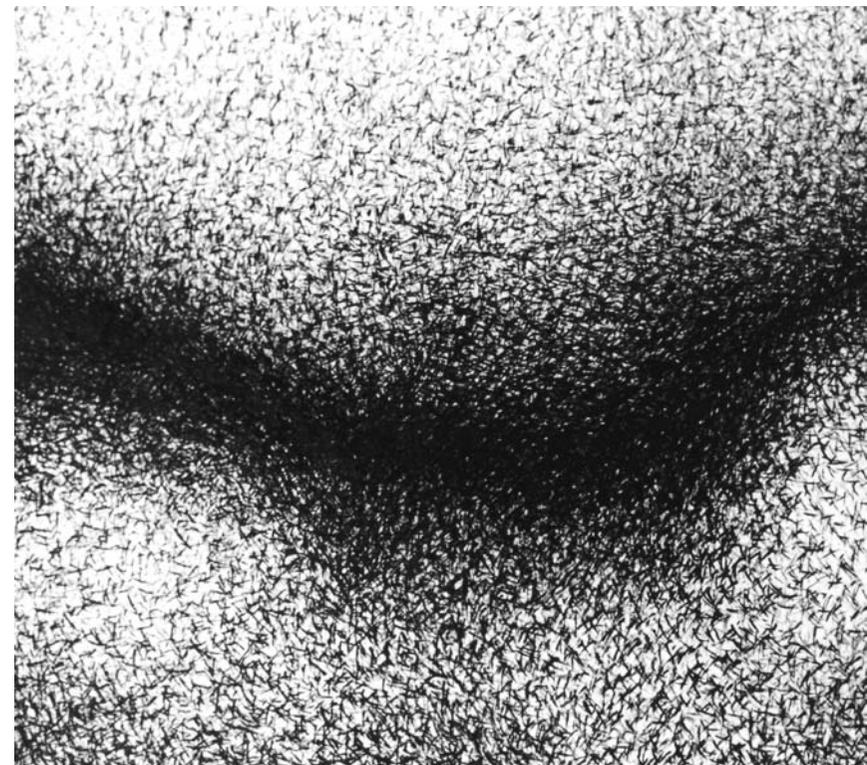
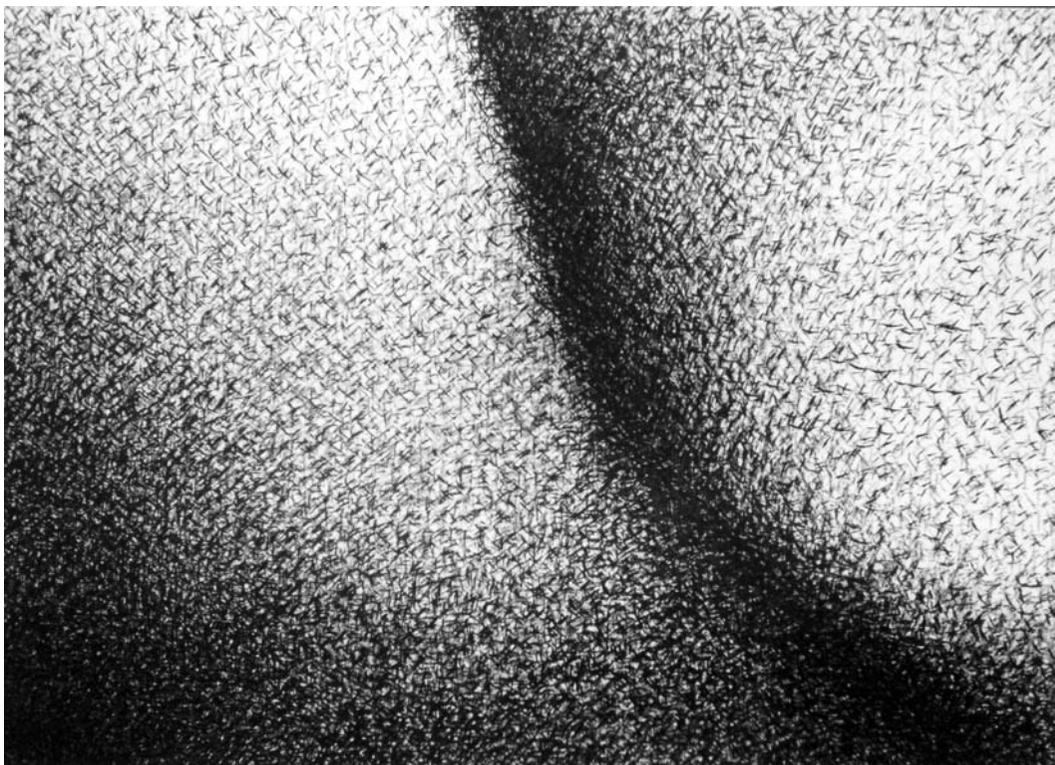
(...) à vouloir anatomiser la peinture, il advient un moment sublime qui ne peut être appréhendé que dans un dépassement. celui qu'opère cet ensemble de particules délivre non point le secret contenu dans la forme mais le flux qui l'anime à l'échelle de l'infiniment petit, au niveau même de l'atome. il en résulte comme une coulée de signes microscopiques qui envahissent le regard, en débordant tout repère (...)
philippe piguet

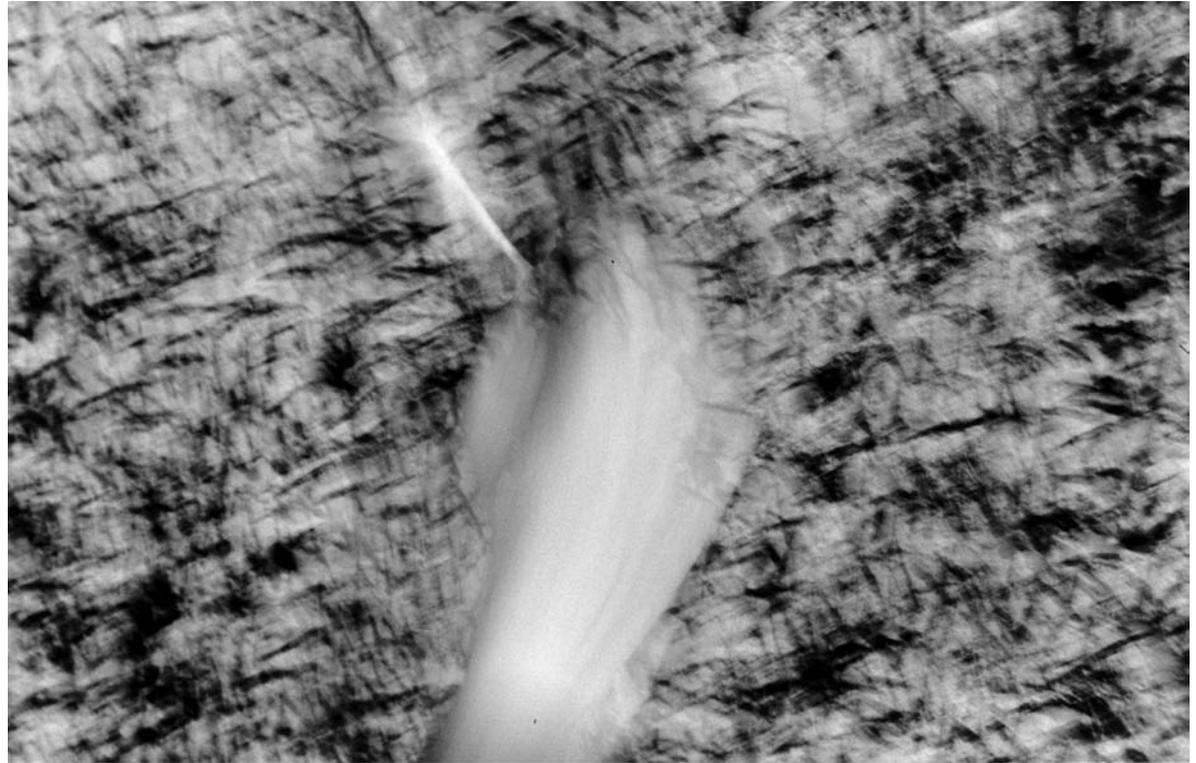
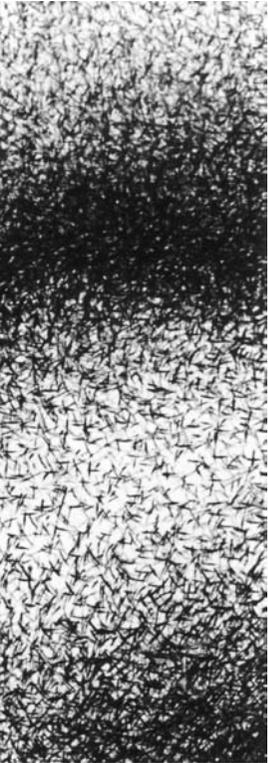


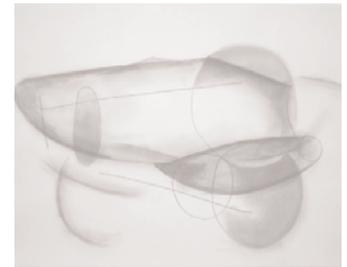
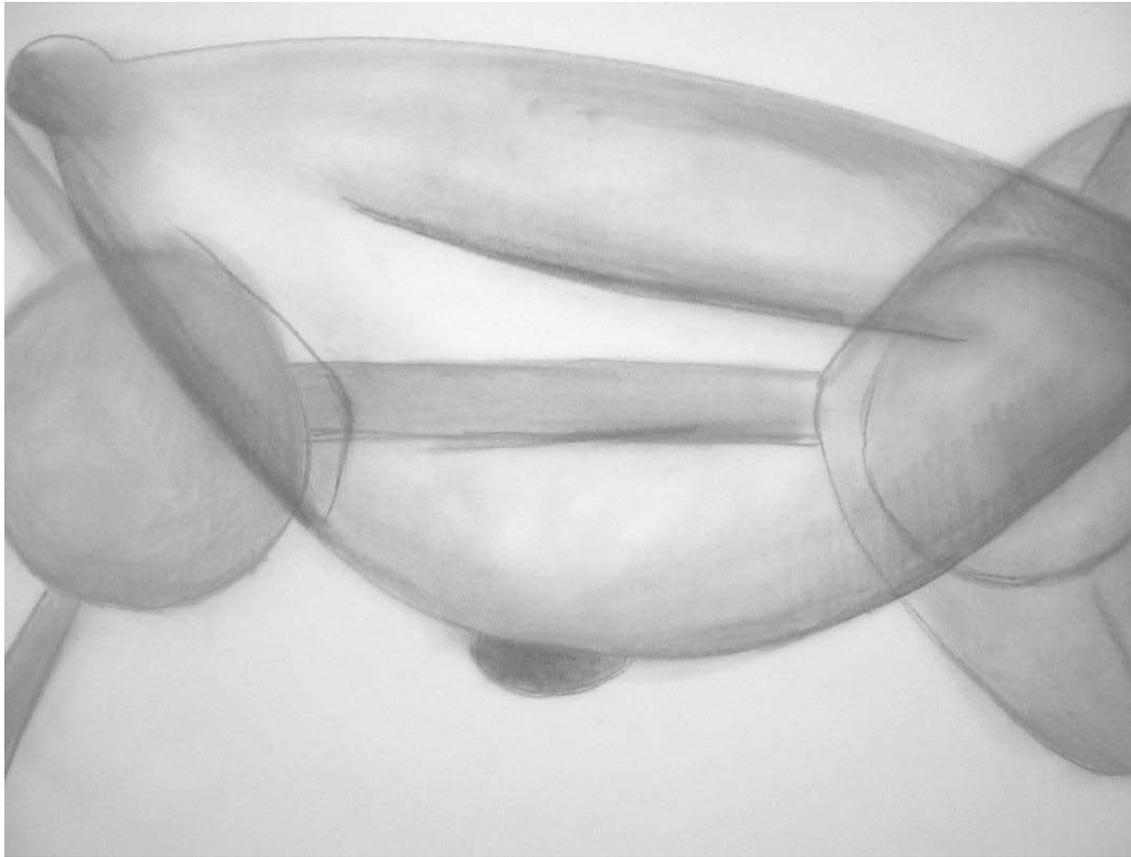


les particules



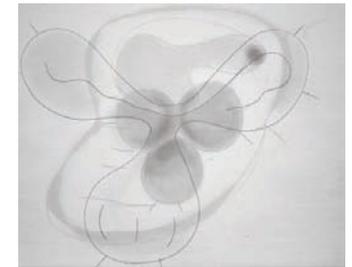
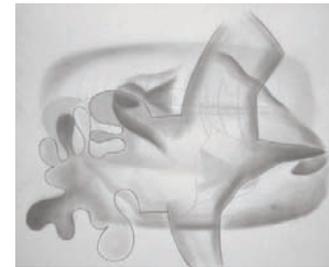
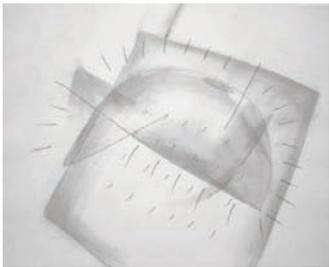






dessins sur papier calque, 50 x 65 cm

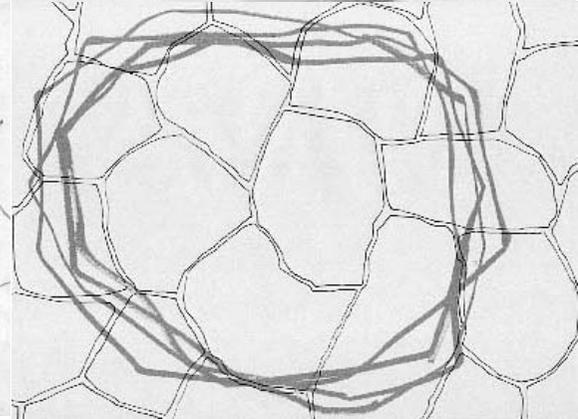
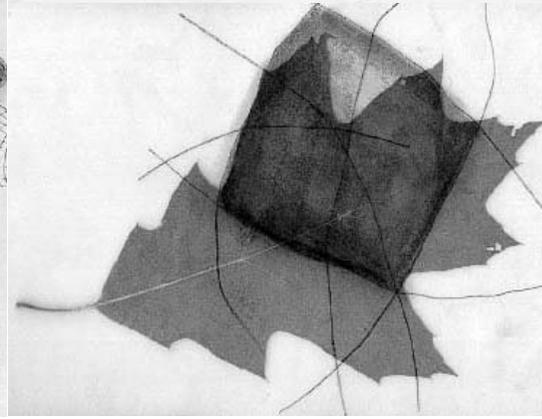
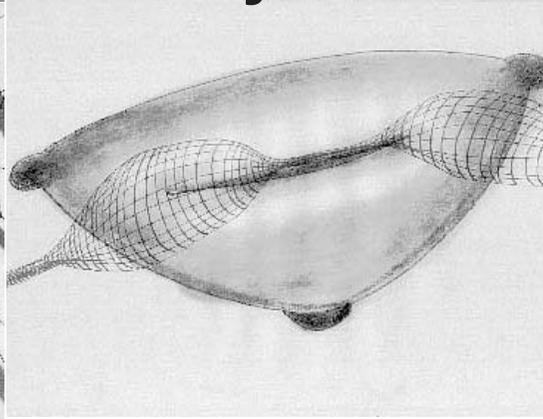
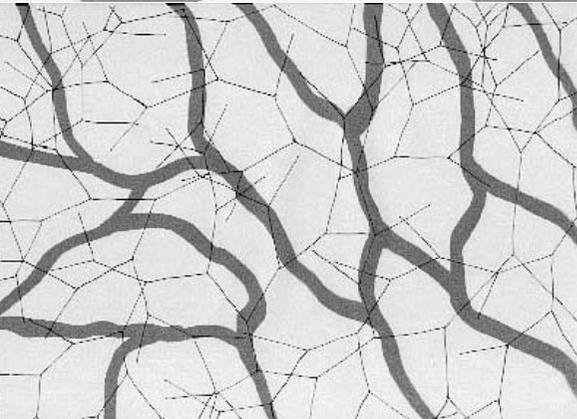
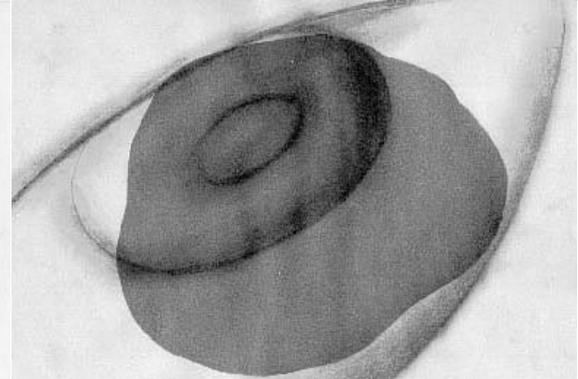
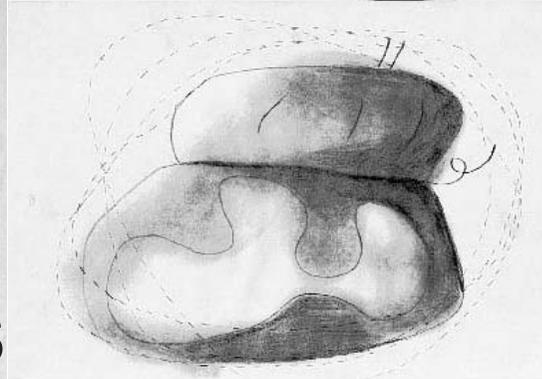
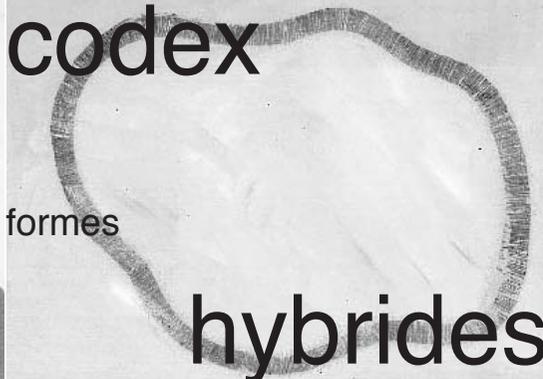
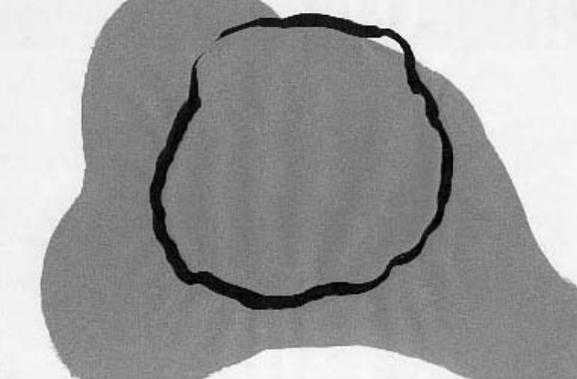
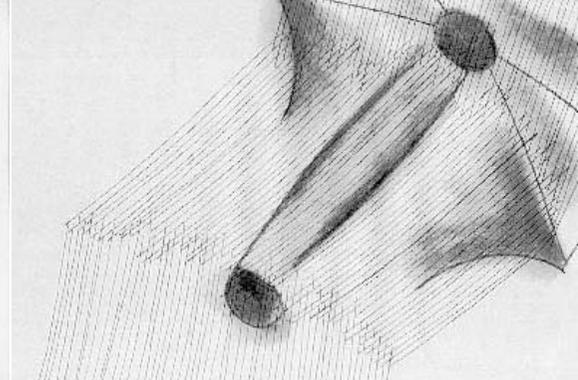
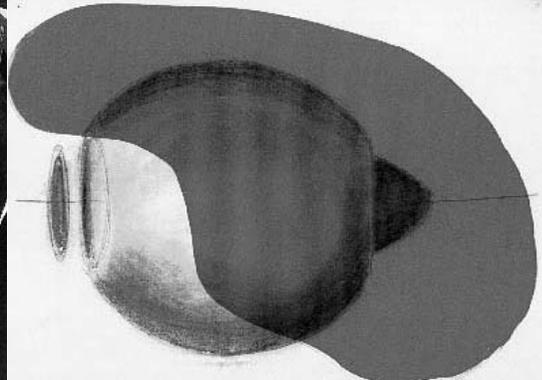
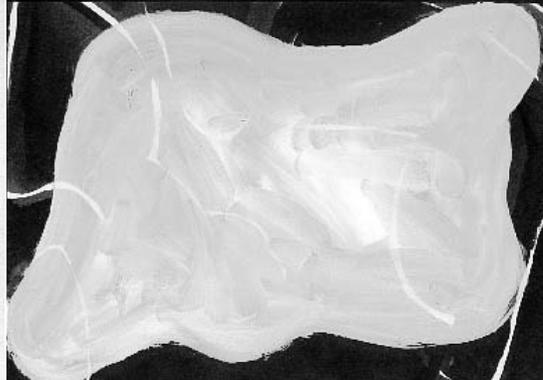
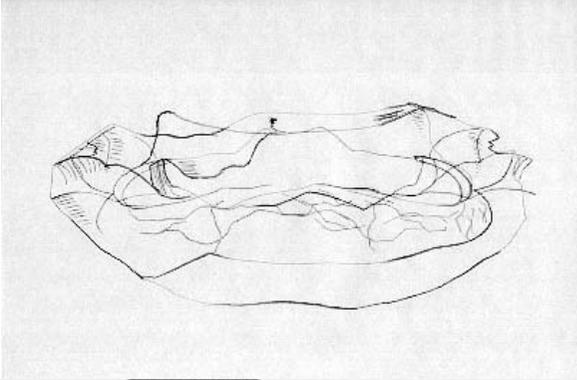
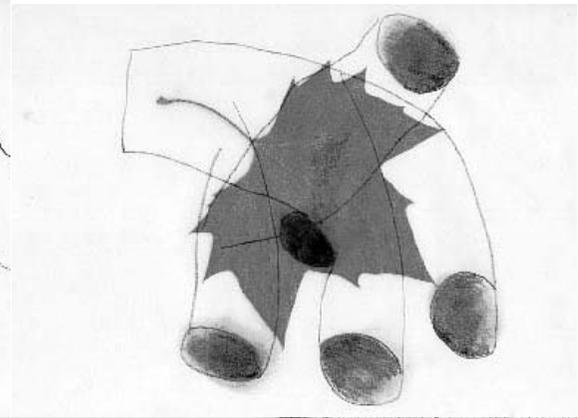
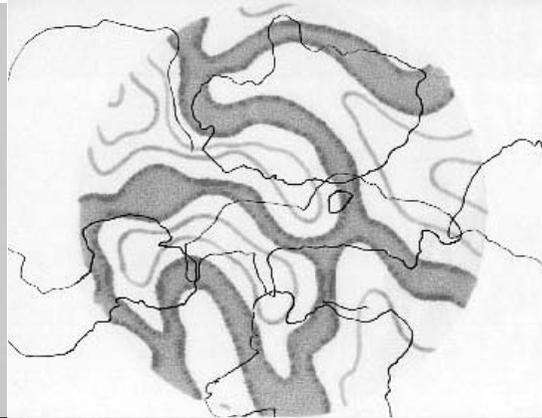
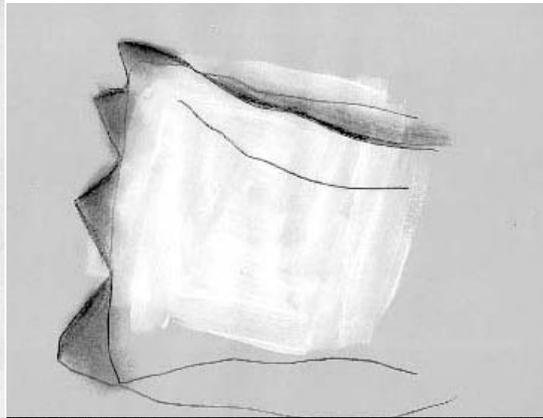
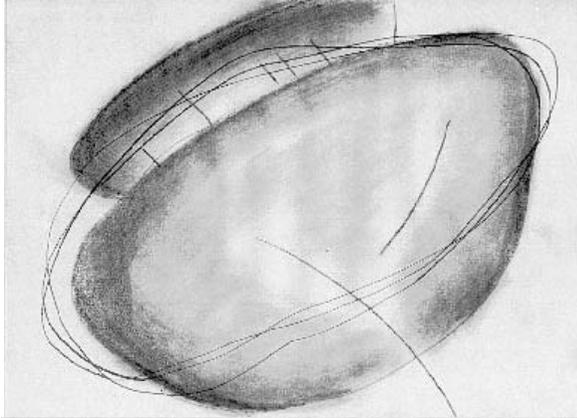
la migration



des formes

(...) ce qui intéresse roland schär ici, c'est l'espace entre les choses, ce qu'il appelle "la migration des formes les unes vers les autres". mais il s'agit d'itinéraires souterrains, du corps intérieur et secret de la peinture, quelque chose qui hésiterait entre l'origine et l'aboutissement. cette question de l'intervalle, de la contreforme, se trouve au coeur des préoccupations des peintres (...)

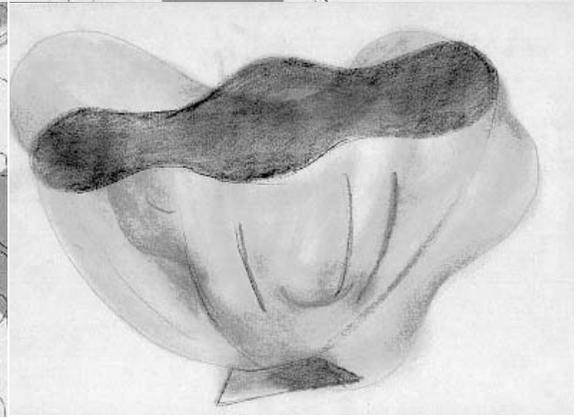
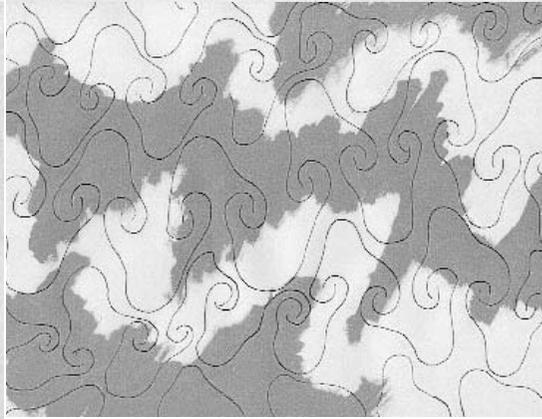
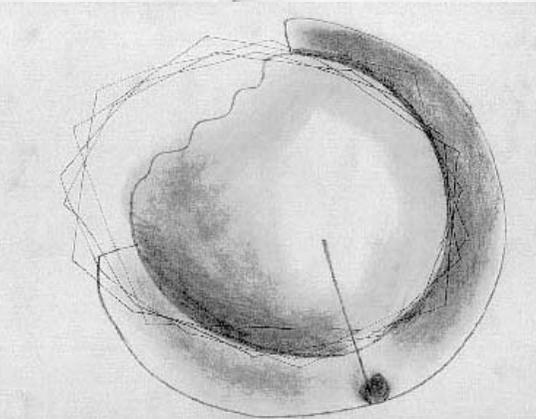
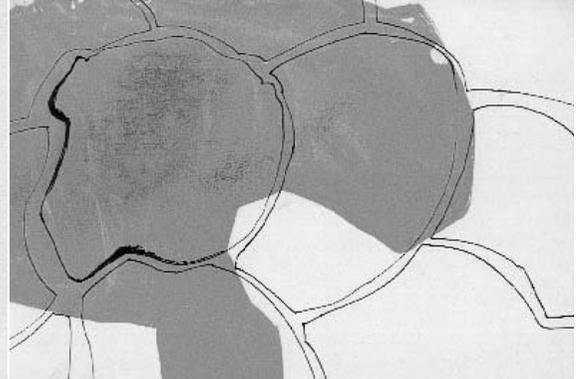
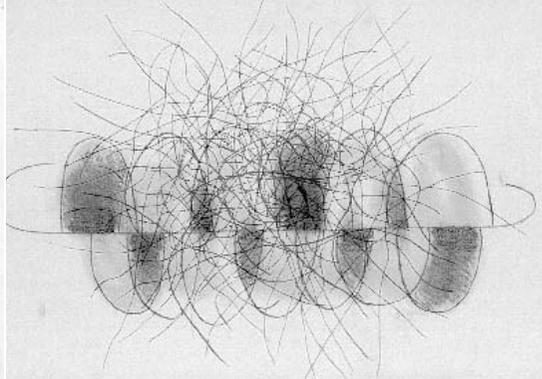
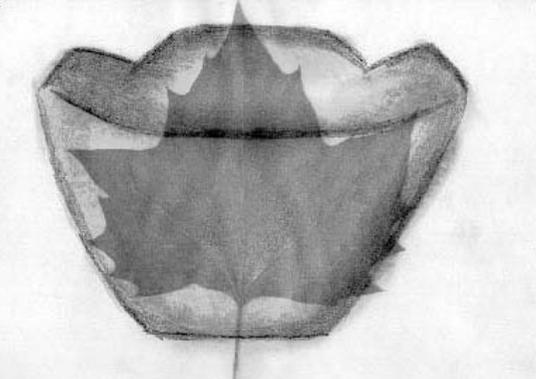
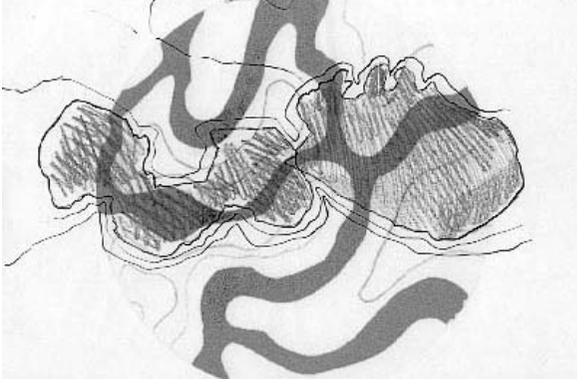
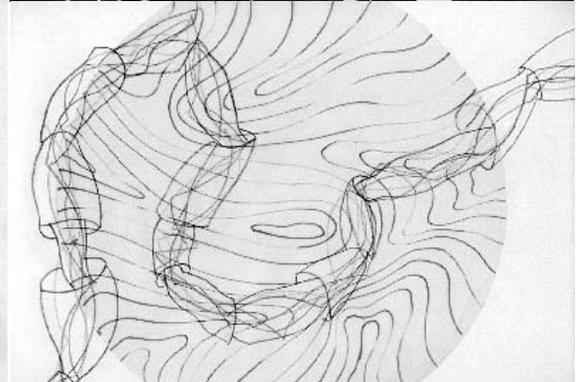
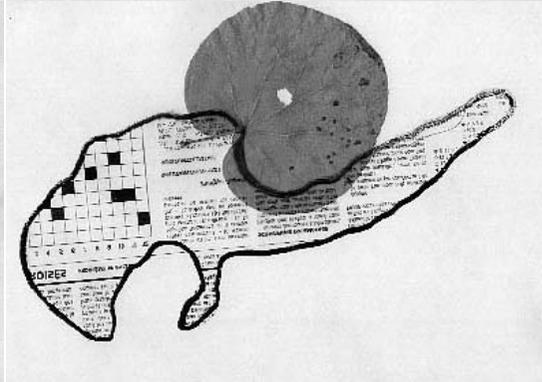
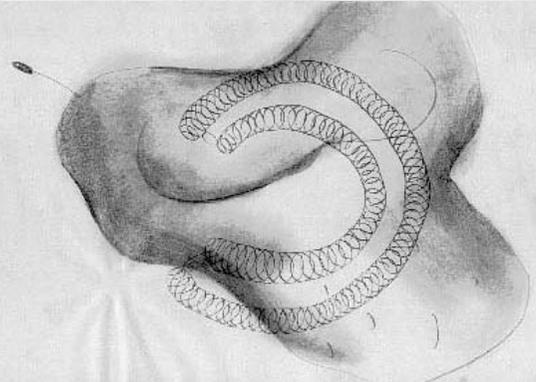
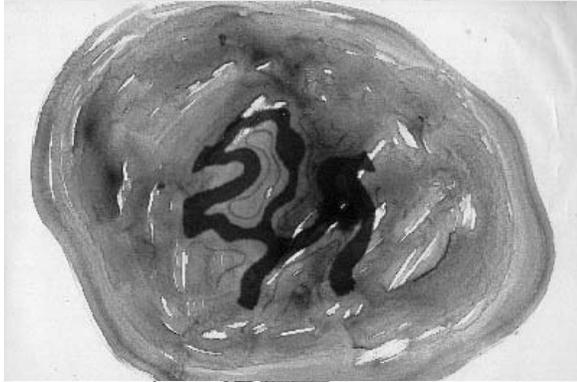
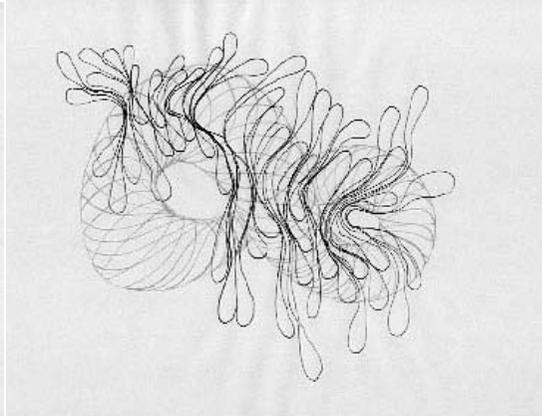
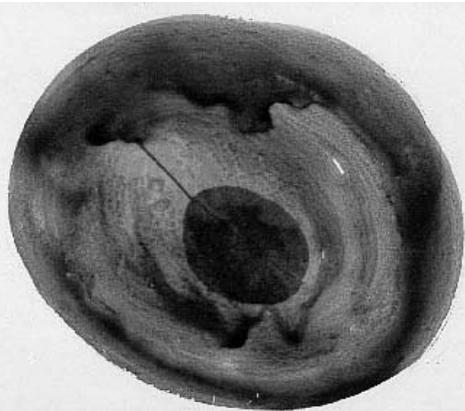
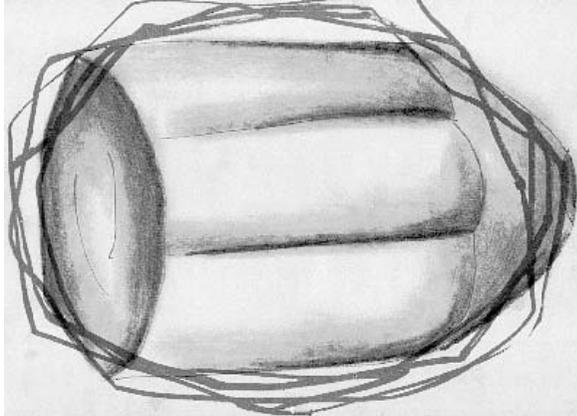
jean-marc huitorel



codex

formes

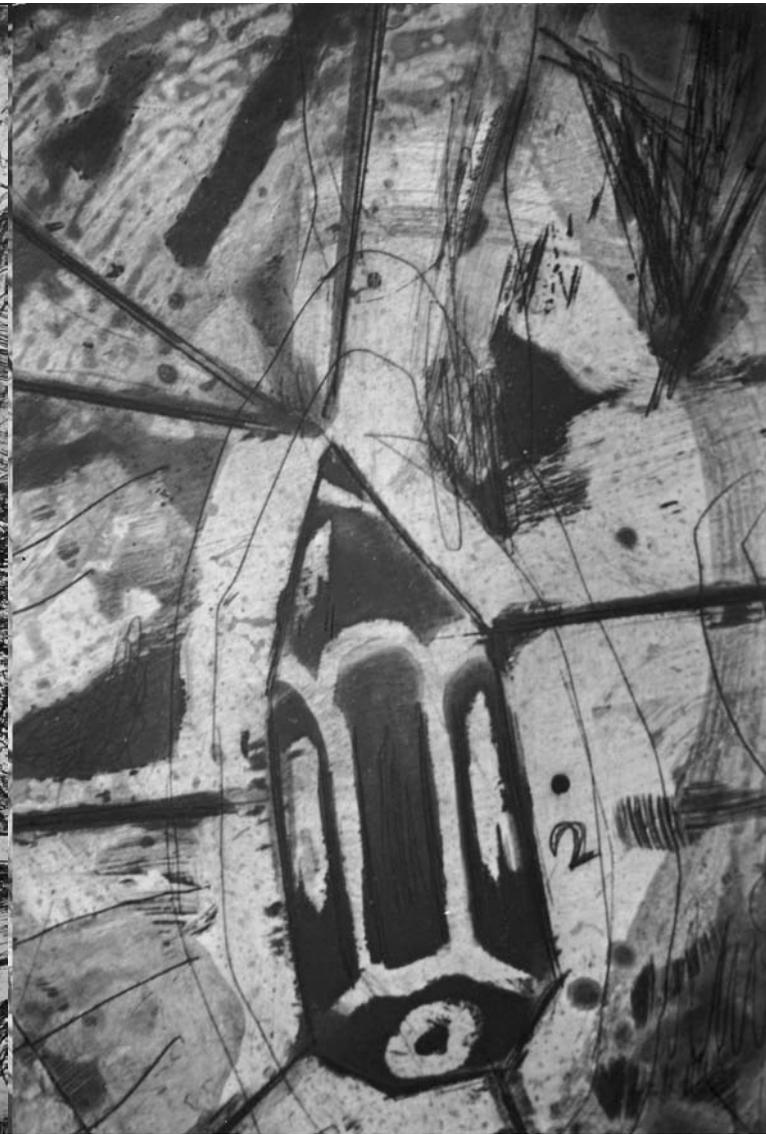
hybrides





Roland Schär dispose l'ordonnance de ses tables entre l'ombre d'un thuya et celle d'un châtaignier. Toutes les trois sont montées sur un simple piètement en acier et leurs plateaux sont couverts de feuilles de zinc gravées à l'eau-forte. La table d'introspection, comme un anneau fermé, dirige l'oeil vers son centre, un cercle vide et clos. La table de désorientation, comme un anneau rompu, ouvre au contraire l'horizon. L'acide a mordu sur la surface de ces deux tables, y révélant une profusion de motifs étrangement quotidiens: mains, téléphones, poissons, sabliers ou bracelet-montres. La table des migrations a la forme sinieuse d'une conversation. Elle oblige le regard à des directions opposées et sa surface est griffée de symboles obscurs.

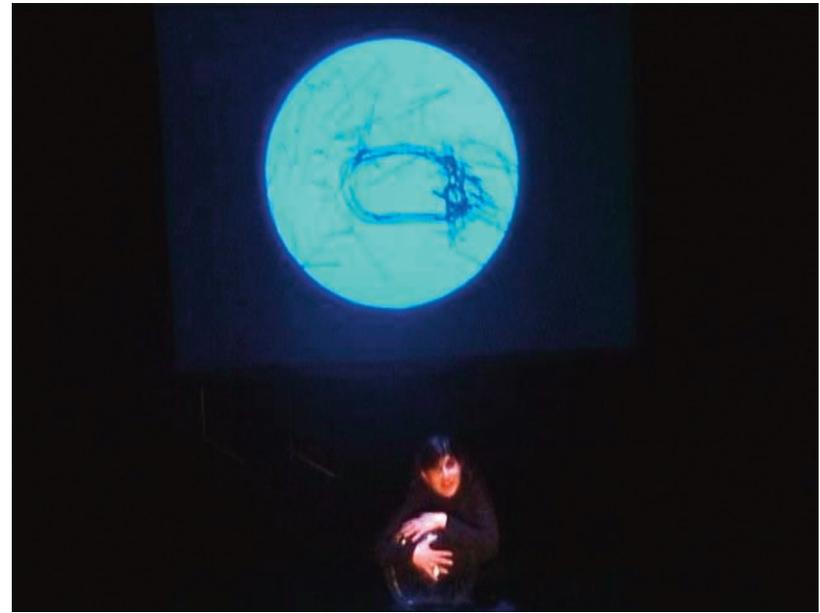
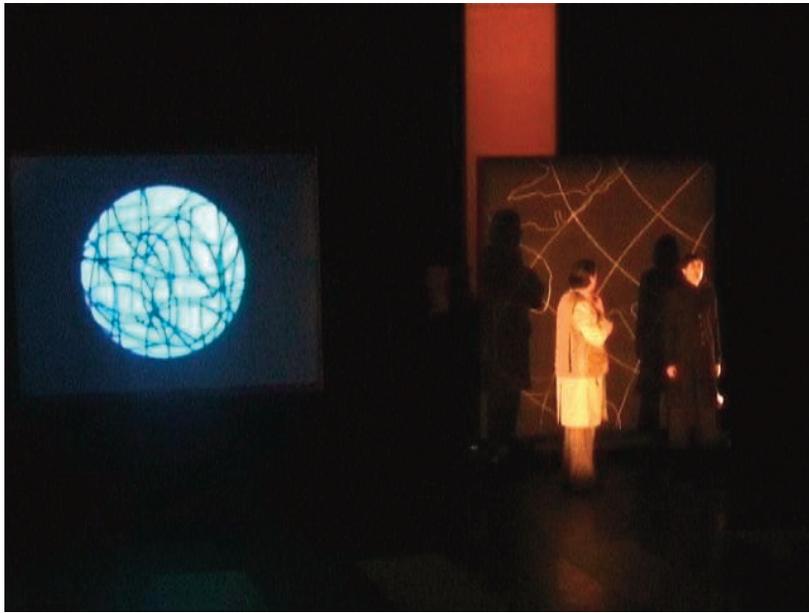
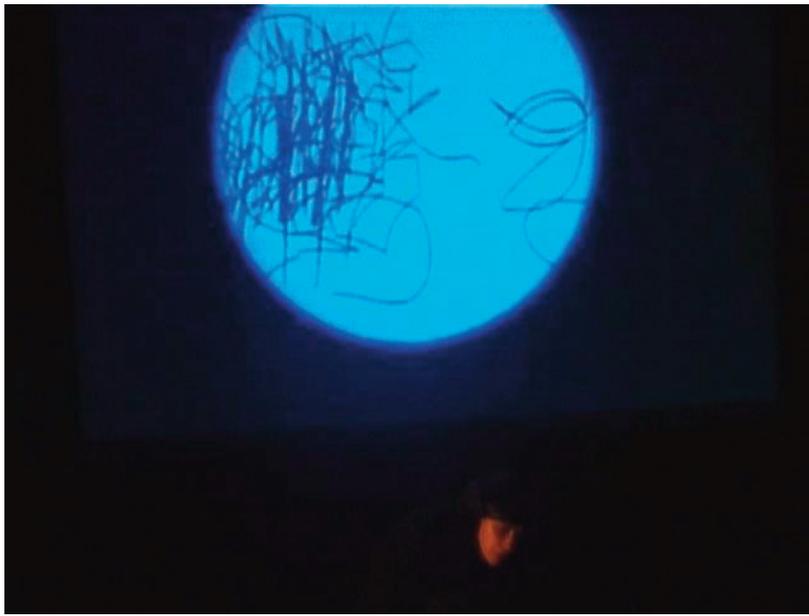
Clémence de Biéville, **Mémoires - paysages intérieurs**, in: catalogue de l'exposition Bex&Arts, Bex (CH)

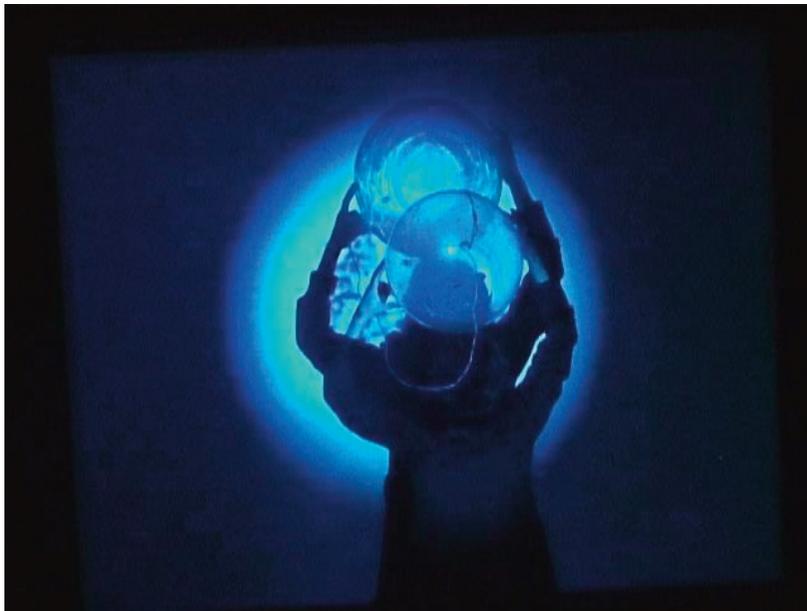


tables

désorientation
migration
introspection

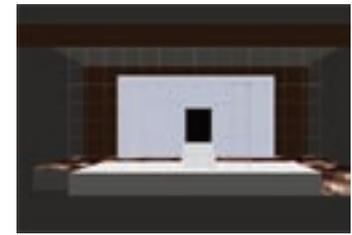






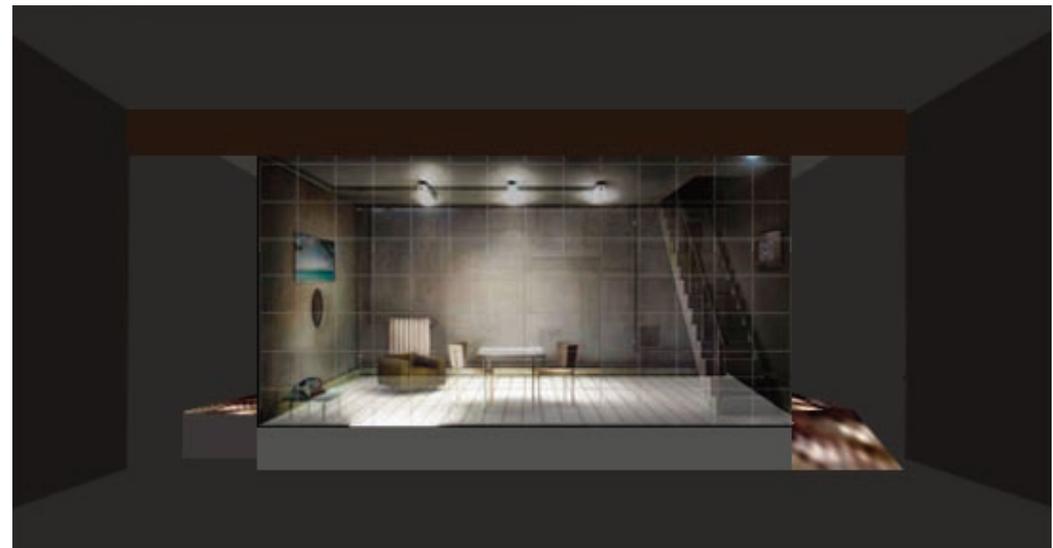
la petite planète

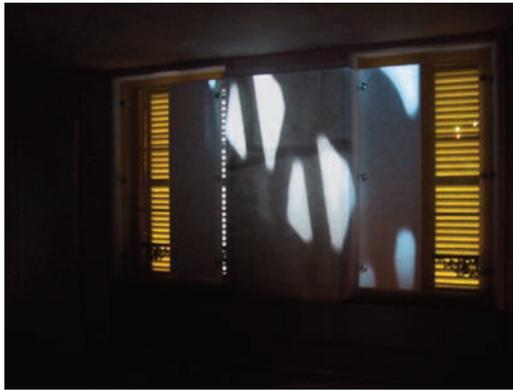
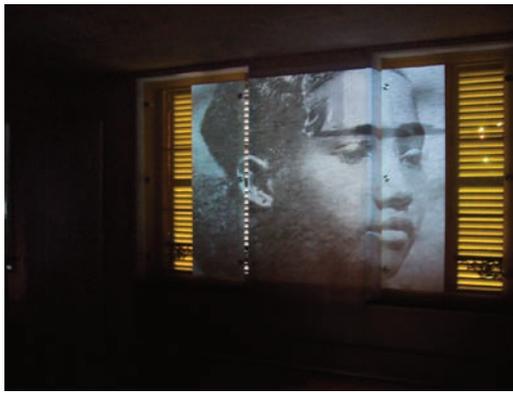
d'après espèces d'espaces de georges perec
mise en scène sophie loucachevsky
forum des images, paris et comédie de reims
2001
vidéo, animation flash et travail scénographique



les crabes

ou les hôtes et les hôtes
roland dubillard
mise en scène caterina gozzi
théâtre du rond-point, paris
conception images projetées et scénographie
2004





Charleville-Mézières

MAISON D'ARTHUR RIMBAUD

Pour célébrer les 150 ans de la naissance du poète, la Ville vient d'ouvrir au public la maison où il vécut avec sa mère, ses deux sœurs et son frère de 1869 à 1875. Des installations audiovisuelles y évoquent la vie houleuse de Rimbaud et retracent son fulgurant sillage dans l'écrit.



Il n'était pas question de mettre en œuvre un nouveau mausolée, Charleville-Mézières possède déjà des musées et une bibliothèque abritant le fonds Rimbaud, plus d'un millier de manuscrits. Aussi est-ce une "Maison des Ailleurs", imaginés ou réels, du marcheur "des confins du monde" qui nous est offerte. Un concept audacieux, qui doit notamment sa réussite à sa nature paradoxale : à la fois conserver le bâtiment au plus près de son état d'origine – distribution des pièces inchangée, enduits ou papiers peints d'époque, parquets et cheminées ; et y accueillir l'art sous ses formes les plus contemporaines, vidéos et compositions sonores – sur le thème de pays ou de villes où vécut celui qui rêvait "amours monstres et univers fantastiques". Dans cette tension entre les temps et les lieux, l'"absolument moderne" de Rimbaud retrouve toute sa puissance, son impertinence et ses abysses. | A.Z.

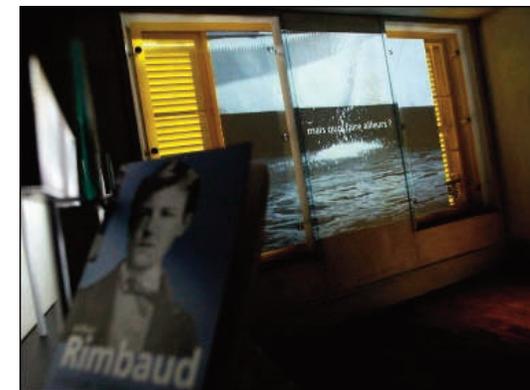
7, quai Arthur-Rimbaud
08000 Charleville-Mézières
Tél. : 03 24 32 44 66
Ouverte tous les jours sauf le lundi
de 10h00 à 18h00
et de 14h00 à 18h00

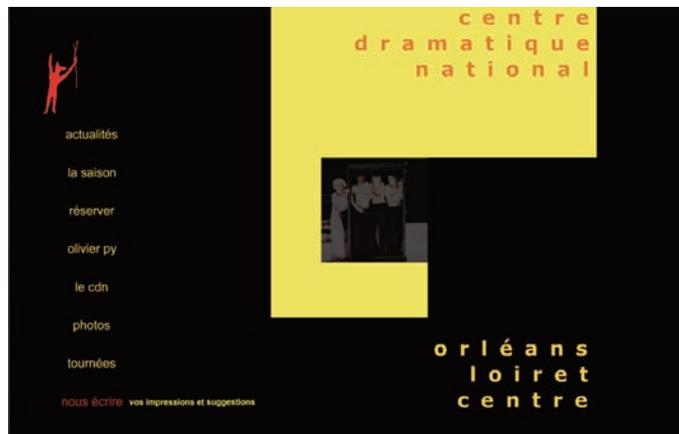
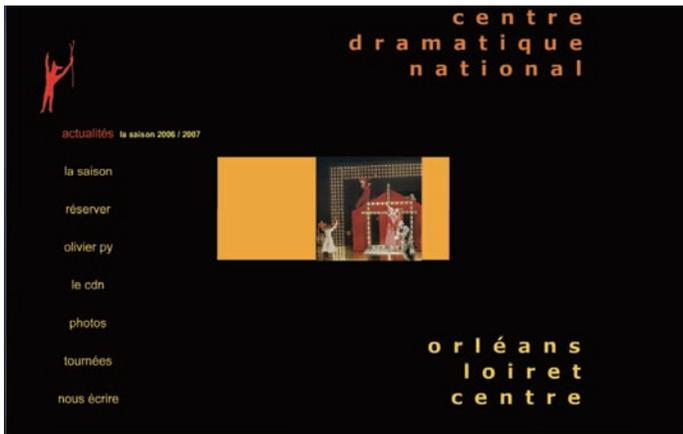
10 / URIDANSIME // www.ars.0328-32-340



la maison des ailleurs

maison arthur rimbaud, charleville-mézières
travail vidéo, installation permanente
2004





design web

1998 - 2007

pour le centre dramatique national
d'orléans

direction olivier py

centre dramatique national
orléans - loiret - centre



le cdn tournées

actualités photos

la saison olivier py nous écrire

réserver

centre dramatique national



actualités
la saison
réserver
le cdn
olivier py
photos
tournées
nous écrire



centre dramatique national
orléans - loiret - centre




actualités
la saison
réserver
olivier py
le cdn
photos
tournées
nous écrire

centre dramatique national



actualités
la saison
réserver
le cdn

orléans
loiret
centre

olivier py
photos
tournées
nous écrire



design graphique au jour (bandar et bertalis)

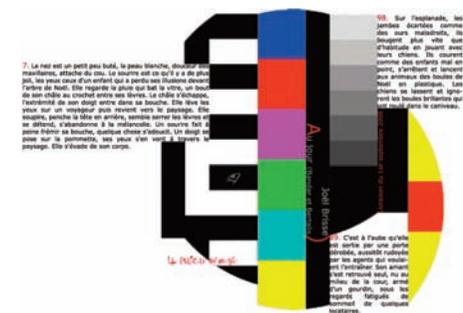
textes : joël brisse (réalisateur cinéma, écrivain)

en 2005, joël brisse a confié à la pellicule ensorcelée des textes regroupés sous le titre au jour (bandar et bertalis), en vue d'une publication sur le site internet www.lapelliculeensorcelée.org.

roland schär a conçu le desing graphique des textes pour le média internet et la lecture à l'écran. elle a évolué au fur et à mesure des semaines.

l'écrivain dominique dussidour a supervisé l'édition de ces textes.

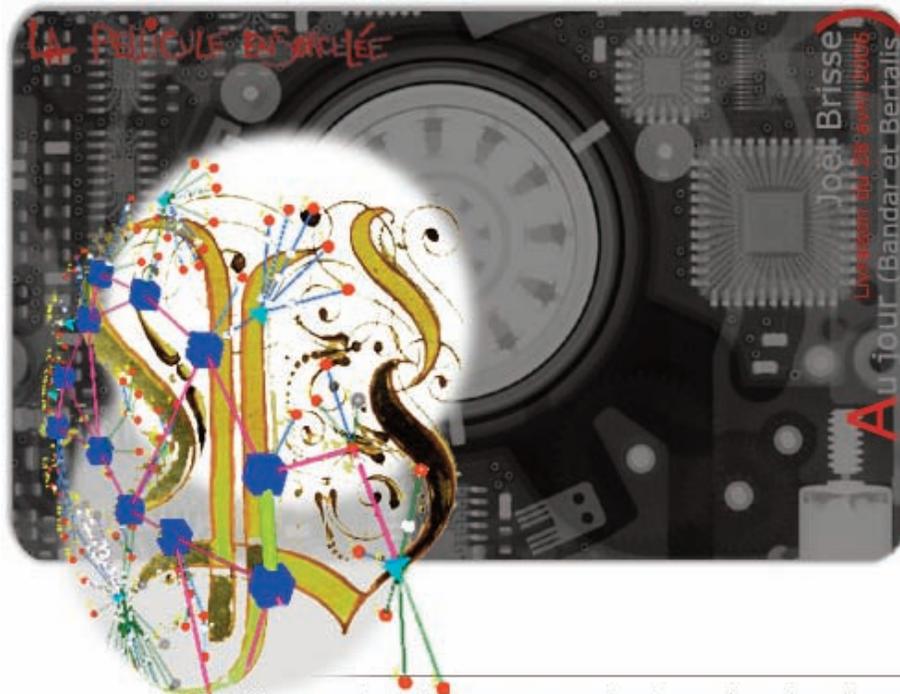
grâce à l'appui de la drac champagne/ardenne, les 99 textes ont été publiés en 44 livraisons hebdomadaires, du 11 novembre 2005 au 29 septembre 2006, sur le site de la pellicule ensorcelée.



56. Malgré son âge, elle continue de se balancer. Chaque soir, quand la chaleur diminue, elle se balance pendant des heures. Elle a quinze ans et elle cisaille le temps, de son mouvement pendulaire. Sans effort apparent, elle entretient l'amplitude du va-et-vient, pendant des heures. Il y a un temps infinitésimal, où elle s'arrête de bouger, une demi-seconde, peut-être moins où elle est en apesanteur, où ses cheveux cessent d'être soumis à quelque force que ce soit. Ils flottent, comme dans un liquide et puis l'air recommence à appuyer sur eux. Elle aime cet instant infime, à peine sensible, une fois derrière, une fois devant. Elle voudrait le dilater et se concentre pour aiguïser sa perception. Elle y trouve un grand plaisir physique quand la tension de son corps s'évanouit ou plutôt se déplace, s'abaisse, se réfugie entre ses jambes. Alors, le sens boursofle son ventre, elle est en harmonie avec la physique du monde. À l'apogée du mouvement, vers l'arrière, quand elle regarde à gauche, le pavillon beige cloué au sol, elle aperçoit par la fenêtre ouverte de sa chambre le poster épinglé au-dessus de son lit. À l'avant, elle peut voir de l'autre côté du mur qui la sépare du jardin du voisin. Elle voit le jeune amandier qu'il a planté, elle voit le banc de pierre devant la maison, elle voit le voisin. Un court instant, elle le voit figé dans une pose, torse nu, les bras en l'air, tenant un outil, elle le voit, accroupi une main dans la terre, elle le voit s'essuyant le dos avec son maillot. À chaque fois, la tension qui se réfugie entre ses jambes se diffuse davantage. Elle voit le voisin, elle voit aussi sa femme. Elle voit le voisin, torse nu, la main devant lui dans un élan, elle voit la tête de sa femme en arrière, ébouriffée. Elle voit le voisin, torse nu, allongé sur le sol, près de sa femme la jupe relevée, la sensation est si forte qu'une de ses mains lâche la corde. La balançoire se met en travers, la régularité pendulaire du mouvement, soumis à la loi du chaos, se brise. La trajectoire en huit, du siège de la balançoire la rapproche dangereusement des piliers du portique. Le pavillon beige, là-bas, avec sa glycine, la regarde sévèrement.



65. La sécheresse dans le pays est si tenace, la chaleur si étouffante que les insectes souffrent et ne savent où trouver de l'eau. Hier les fourmis ont eu soif. Elles ont quitté leur nid dans la plinthe du mur de la chambre, étiré le fil rouge de leur mince colonne jusqu'au lit de l'enfant. Elles l'ont escaladé puis elles ont traversé l'étendue montagneuse des couvertures. Elles ont atteint le visage du bébé, couru sur sa joue. Elles se dépêchaient car il s'était réveillé. Elles ont atteint sa paupière, elles ont bu dans son œil et elles sont reparties. Elles étaient si nombreuses que l'enfant a commencé à pleurer. Sa mère a accouru, crié car elle était épouvantée. Elle a pris son bébé et demandé à son mari de faire quelque chose. Hier les fourmis ont eu soif, aujourd'hui elles se dirigent vers les casseroles remplies d'eau dans lesquelles sont posés les quatre pieds du lit.



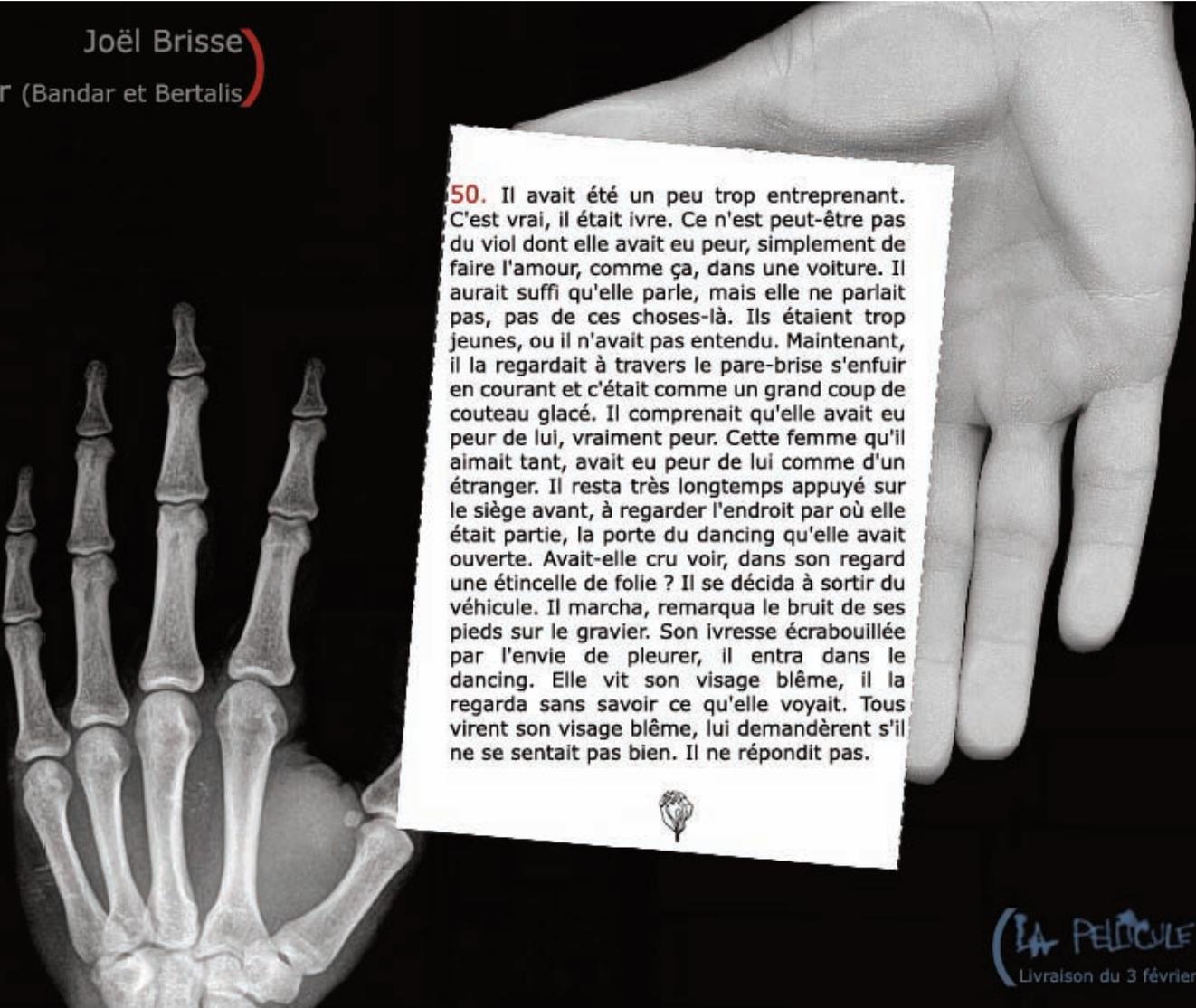
81. Elle est assise. Elle est rousse mais n'a pas de taches de rousseur, ses yeux sont trop petits pour qu'elle soit jolie. Sa bouche, finement dessinée, s'avance un peu trop volontairement en avant du menton. Ses cheveux, tirés en arrière par un chignon lui donnent un air ancien. Son visage est noble et vulgaire à la fois, je l'imagine en Élisabeth 1re d'Angleterre ou en paysanne d'une peinture hollandaise, il y a de la velléité d'importance, mais cette velléité est dérisoire. Elle est assise dans le métro, elle se maquille. Elle se regarde dans un tout petit miroir et le monde semble se réduire à cette portion d'elle, cette image qu'elle doit rehausser. Elle ne voit que cette portion de sa face, sa gestuelle, ses mimiques échappent au miroir. Sur ses cils, elle accroche du noir et ses yeux ne sont plus gonflés de sommeil, ils rapetissent encore et s'enfoncent comme ceux d'un animal bordés de fourrure, ils deviennent plus rapides et se mettent à clouer, de-ci de-là, ce qu'ils regardent. Elle est prête, un nouveau jour de colère va commencer.

61. Moi à vélo, lui à quatre pattes nous avancerions dans l'air gris. Il trotterait devant et je le suivrais sur la route. Nous dominerions la vallée et j'apercevrais les toits du village. Il s'arrêterait pour renifler le talus et je le dépasserais, je mettrais pied-à-terre pour l'attendre. Je regarderais en arrière vers la montagne et je verrais qu'elle est dans un puits de lumière. Je verrais luire les escarpements, l'eau qui ruisselle. Je verrais aussi une petite personne sur les flancs lumineux, une femme avec un gilet rouge que je serais le seul à voir. La lumière glisserait sur les pentes rocheuses et la femme disparaîtrait. Je me dirais que la lumière va faire le tour de la montagne et qu'elle va réapparaître de l'autre côté et elle le ferait. À nouveau je verrais le gilet rouge. La lumière ferait encore le tour de la montagne et le gilet rouge serait toujours là. Mais déjà, dans les vignes et sur leurs tracteurs, les paysans apercevraient eux aussi la personne en rouge, ils s'arrêteraient de travailler. Je pédalerais de toutes mes forces vers la montagne, je lancerais mon chien sur les pentes. Il aboierait en pénétrant dans la lumière, le gilet rouge se mettrait à courir, effrayé, s'enfuirait.

Je redescendrais, je retournerais sur la route, mon chien me rejoindrait et nous repartirions. Les paysans me crieraient que je suis une brute, ils feraient des gestes dégoûtés pour me montrer leur déception. Ils resteraient un moment les yeux dans le vague puis se remettraient au travail en marmonnant que j'ai le cœur sec.

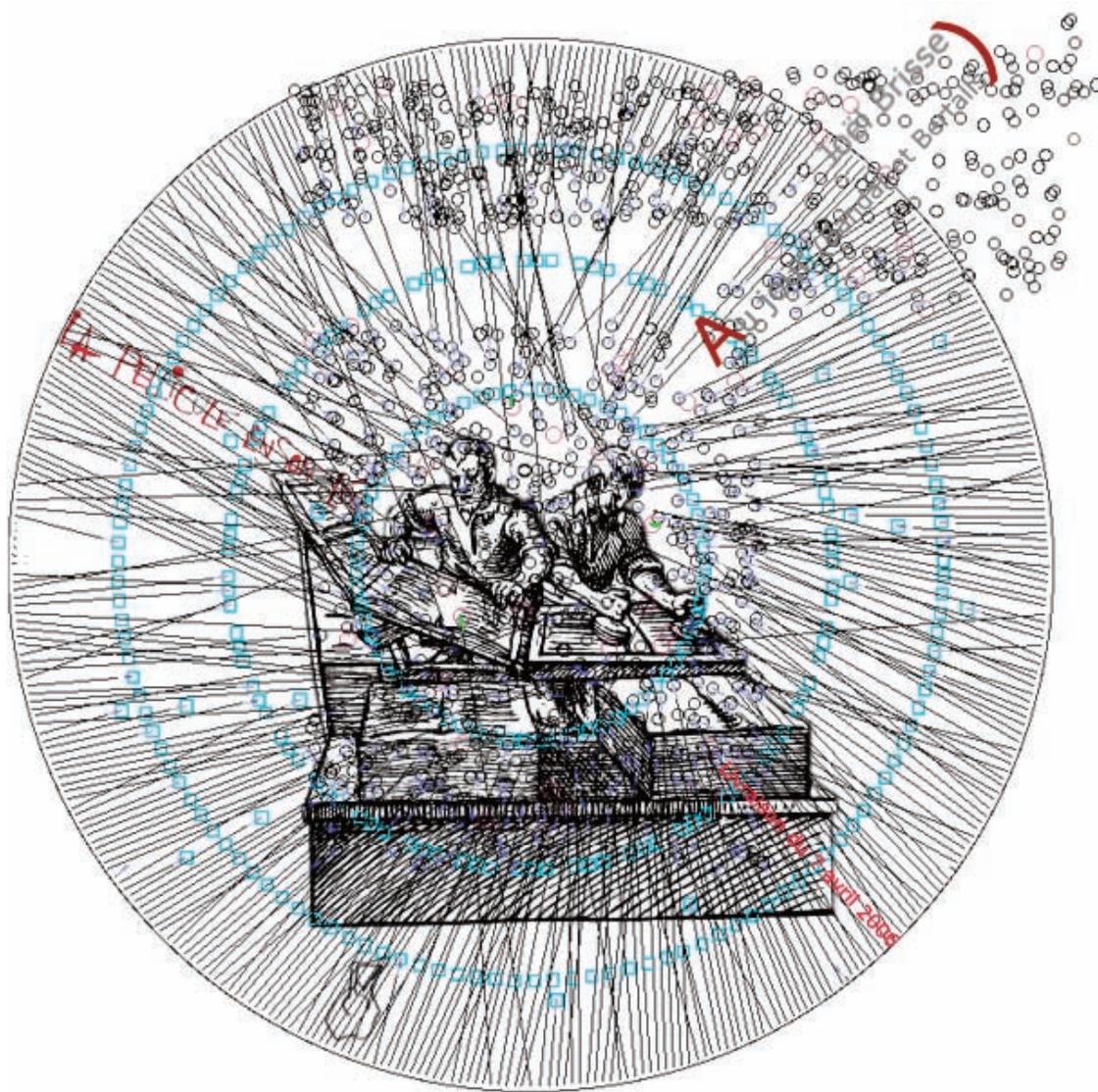


Joël Brisse
Au jour (Bandar et Bertalis)

A black and white photograph of a human hand, with the skeletal structure of the hand and fingers visible in the background. The hand is shown from the side, with the palm facing left. The bones are rendered in a light, translucent style against a dark background.

50. Il avait été un peu trop entreprenant. C'est vrai, il était ivre. Ce n'est peut-être pas du viol dont elle avait eu peur, simplement de faire l'amour, comme ça, dans une voiture. Il aurait suffi qu'elle parle, mais elle ne parlait pas, pas de ces choses-là. Ils étaient trop jeunes, ou il n'avait pas entendu. Maintenant, il la regardait à travers le pare-brise s'enfuir en courant et c'était comme un grand coup de couteau glacé. Il comprenait qu'elle avait eu peur de lui, vraiment peur. Cette femme qu'il aimait tant, avait eu peur de lui comme d'un étranger. Il resta très longtemps appuyé sur le siège avant, à regarder l'endroit par où elle était partie, la porte du dancing qu'elle avait ouverte. Avait-elle cru voir, dans son regard une étincelle de folie ? Il se décida à sortir du véhicule. Il marcha, remarqua le bruit de ses pieds sur le gravier. Son ivresse écrabouillée par l'envie de pleurer, il entra dans le dancing. Elle vit son visage blême, il la regarda sans savoir ce qu'elle voyait. Tous virent son visage blême, lui demandèrent s'il ne se sentait pas bien. Il ne répondit pas.





53. Depuis le début de son adolescence, il savait que la voix de Dieu était perceptible jusqu'au mur, au-delà il ne savait pas. Derrière le mur, le monde était livré aux vicissitudes. Dans l'enceinte, il avait protégé son cœur des tentations, il l'avait soumis au jeûne pour qu'il renonce, échoué comme la raie de Chardin, inerte, blême et transparent, mais vulnérable au sentiment désiré par Dieu. Son amour avait grandi sur l'abandon de sa chair affaiblie par la règle. Et puis, l'étanchéité des murailles céda, livrant le domaine de Dieu aux mouvements du monde, la règle se fêla, les langues se délièrent, la parole ne fut plus dangereuse, les mots furent plus inertes que des poissons décapités. Les chants qui s'élevaient sous la nef retombèrent en pluie de paroles pléonastiques, le pain s'obstina à rester du pain. La nuit de sa foi devint aussi sombre que le sens, devenu opaque entre les murs désormais inutiles, il les franchit. La mort de la règle dans l'âme, il n'alla pas très loin, sur la grande route où les automobiles passaient en vrombissant. Ceux qui les pilotaient pouvaient voir, au bord du bitume, un moine étrange. L'œil noir de la raie bougea, le muscle dans sa poitrine se mit à pomper à petits coups l'énergie du monde. Il leva une main pour prendre aux autres tout ce qu'il voulait leur donner, il fit un signe d'amitié.

77. Le doigt de bronze du colonel indique une fenêtre fermée. Derrière des rideaux, un globe blanc est allumé. La fenêtre ne s'ouvre pas, celui qui habite là ne bouge pas, il n'ouvre pas la fenêtre, il ne regarde pas ce qui se passe sur la place du village. Au-dessus du village il y a la lune et il y a aussi un lampadaire. Il éclaire la place du village et les musiciens de l'harmonie municipale. Assis, têtes nues, ils jouent. Entre les musiciens et les platanes sous lesquels se tient le public, il y a un grand espace vide dans la lumière. C'est ce trou de lumière que regarde le public. Il regarde les petits enfants qui se tortillent maladroitement au son des cuivres. Celui qui est dans la chambre ne regarde pas les petits enfants, il est vieux, fatigué par le travail dans les vignes de ceux qui sont assis sous les platanes. Il est vieux, le colonel a fait rouler sa masse de bronze sur lui. Il est vieux, le village a oublié son nom depuis longtemps, il est vieux, il n'a plus qu'un surnom. Les petits enfants se sentent libres, ils se secouent de plaisir. Sous les arbres les gens aux pieds épais posés sur le sol, que le seul souci de se nourrir pour s'oublier a enlaidi, déformé, transformé en bougies qui fondent, s'éteignent, regardent attendris les petits enfants. Ils ne voient pas la fenêtre allumée, seulement les petits enfants, ils n'ont pas peur de cette innocence, ils savent que les petits pieds agiles deviendront épais. Ils sont rassurés, l'innocence ne dure pas, la beauté passe, tout fond, coule au pied de la bougie, s'éteint. Ils sont adossés à la statue de bronze du colonel. Ils sont bien car tout fonctionne comme prévu, le doigt de bronze indique la bonne direction. Les petits enfants fileront doux, la lumière de la chambre s'éteindra, les couacs du trombone n'ont aucune importance.



15. Dans la nuit toute blanche, le chien poursuit un gibier invisible tel un fou après un mauvais sort. Je l'appelle, mais il m'oublie. Quand je renonce finalement à contrôler sa liberté, je crois entendre sa voix très loin. Sa pulsion est plus forte que la mienne, c'est pourquoi je ne le tuerai pas à coups de bâton. Néanmoins je ferme la porte car il a besoin de moi.

Joël Brisse
Aujourd'hui (Bandar et Bertalis)

Livraison du 20 janvier 2006

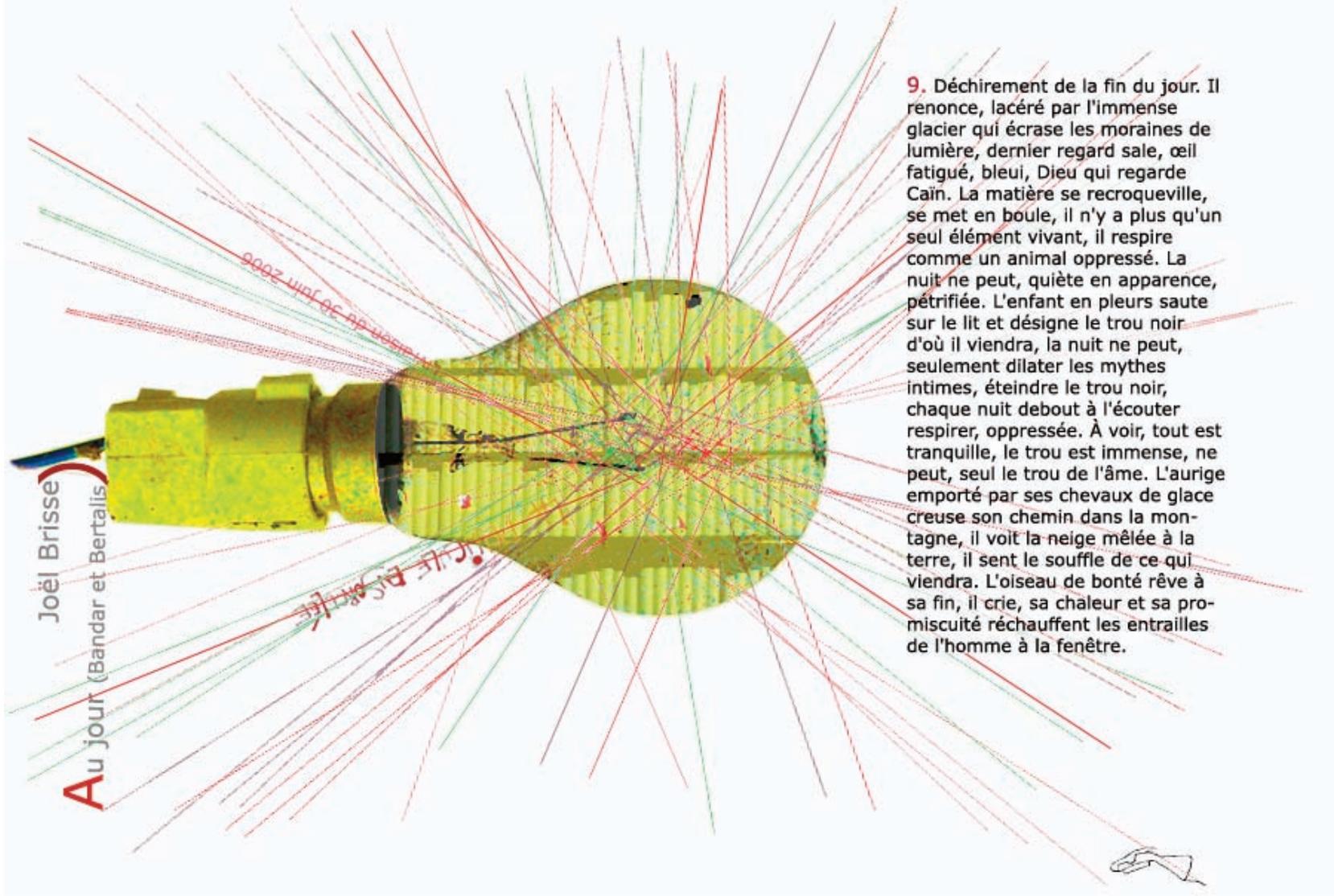
LA PÉLICULE ENSORCÉE

44. Le café était rempli de jeunes hommes. Parmi eux il y avait Bandar. Il regardait une jeune femme accompagnée. L'homme s'est levé, il s'est approché de Bandar, il l'a giflé et ils sont sortis. Bandar est resté hébété et tous riaient. Les jeunes hommes ont changé de café et là il y avait la femme et son compagnon gifleur. Tous les jeunes hommes ont dévisagé la femme. Elle s'est mise en colère, elle voulait que son compagnon les gifle tous. Les jeunes hommes étaient nombreux et il a essayé de la calmer. Elle est devenue incontrôlable et quand elle eut une crise de nerfs les jeunes hommes ont dû aider son compagnon à la faire sortir.

Au jour (Bandar et Beccalis) (de Brisse)

LA FELICITE EN SORTIE

Version du 9 juillet 2006

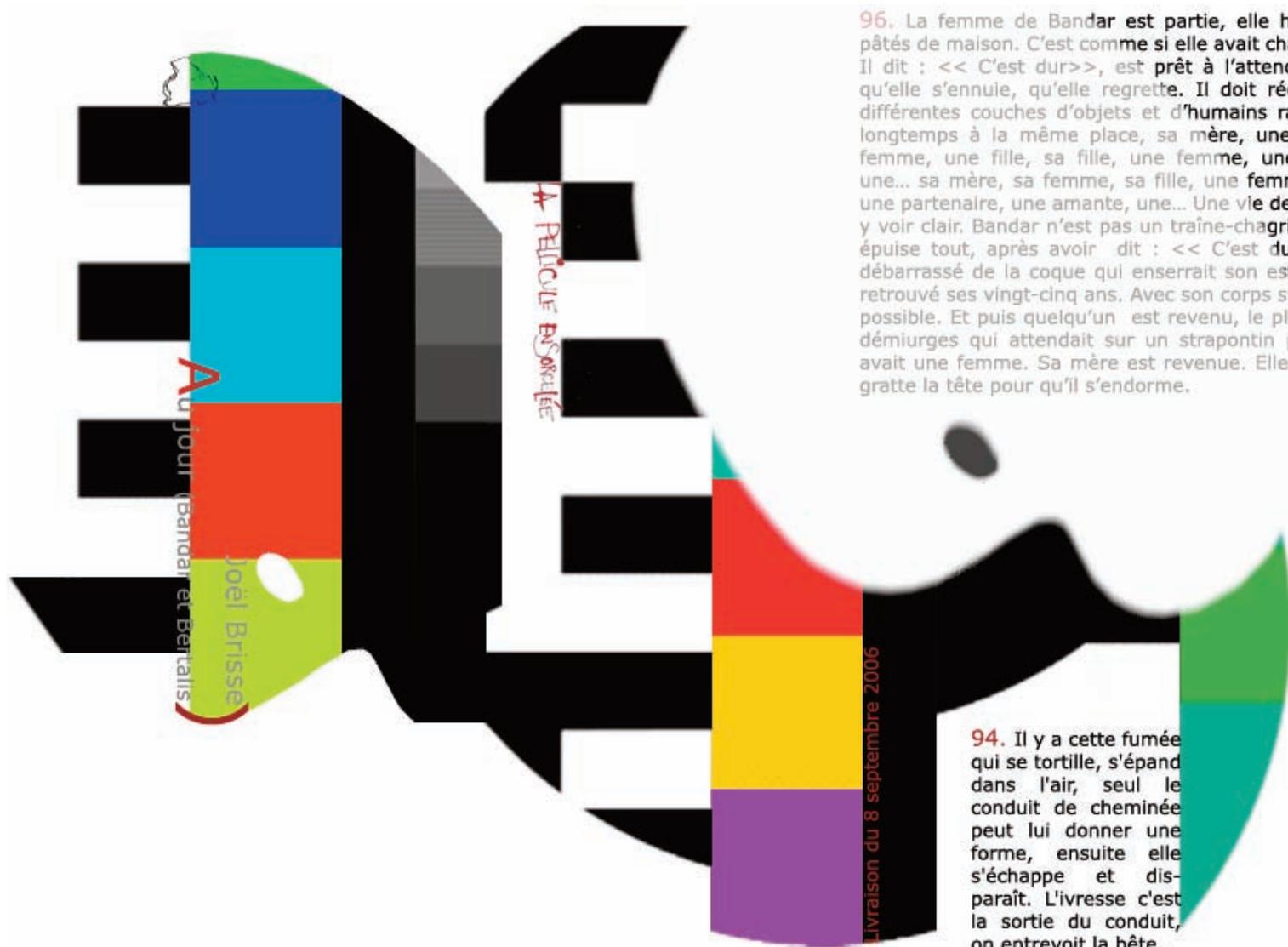


Joël Brisse

Au jour (Bandar et Bertalis)

9. Déchirement de la fin du jour. Il renonce, lacéré par l'immense glacier qui écrase les moraines de lumière, dernier regard sale, œil fatigué, bleui, Dieu qui regarde Caïn. La matière se recroqueville, se met en boule, il n'y a plus qu'un seul élément vivant, il respire comme un animal oppressé. La nuit ne peut, quiète en apparence, pétrifiée. L'enfant en pleurs saute sur le lit et désigne le trou noir d'où il viendra, la nuit ne peut, seulement dilater les mythes intimes, éteindre le trou noir, chaque nuit debout à l'écouter respirer, oppressée. À voir, tout est tranquille, le trou est immense, ne peut, seul le trou de l'âme. L'aurige emporté par ses chevaux de glace creuse son chemin dans la montagne, il voit la neige mêlée à la terre, il sent le souffle de ce qui viendra. L'oiseau de bonté rêve à sa fin, il crie, sa chaleur et sa promiscuité réchauffent les entrailles de l'homme à la fenêtre.

Joël Brisse



96. La femme de Bandar est partie, elle habite à trois pâtés de maison. C'est comme si elle avait changé de ville. Il dit : << C'est dur >>, est prêt à l'attendre, attendre qu'elle s'ennuie, qu'elle regrette. Il doit réorganiser les différentes couches d'objets et d'humains rangés depuis longtemps à la même place, sa mère, une amante, sa femme, une fille, sa fille, une femme, une partenaire, une... sa mère, sa femme, sa fille, une femme, une fille, une partenaire, une amante, une... Une vie de casiers pour y voir clair. Bandar n'est pas un traîne-chagrin, le présent épuise tout, après avoir dit : << C'est dur >>, il s'est débarrassé de la coque qui enserrait son estomac et il a retrouvé ses vingt-cinq ans. Avec son corps svelte tout est possible. Et puis quelqu'un est revenu, le plus grand des démiurges qui attendait sur un strapontin pendant qu'il avait une femme. Sa mère est revenue. Elle le garde, lui gratte la tête pour qu'il s'endorme.

94. Il y a cette fumée qui se tortille, s'épand dans l'air, seul le conduit de cheminée peut lui donner une forme, ensuite elle s'échappe et disparaît. L'ivresse c'est la sortie du conduit, on entrevoit la bête.

Joël Brisse
Au jour (Bandar et Bertalis)

LA PELLICULE ENSORCELÉE



Livraison du 25 août 2006

2. Le père dépêche son fils afin de ramasser les pièces de monnaie autour de l'orgue de Barbarie. L'enfant ne voit rien, il ne voit même pas celui qui lui tend une pièce. Son corps est un automate, âme blottie à l'intérieur qui dit : Non !

16. Oh ! le corps qui s'avance, tend son ventre à la corne par défi. Et la corne le prend parfois, oh! le sang, le sang qui ne se mange pas, ne doit pas couler. Le corps se ramasse, on le sort. Oh ! le corps qui se dessèche autour de sa fièvre, se rapproche de ce qui le dévore, résiste à la force qui l'éteint. Le corps nous est tout et ses déboires sont grands. Oh ! le spectacle de notre propre corps, comment suis-je ce corps-là ? Je suis moi et je puis aussi être un étranger. Si je peux être un autre, je suis tous et tous les corps sont moi. Il m'est facile de pleurer sur eux.

hinterGründe & vorWände

un exemple d'exposition













deux **textes**

Philippe PIGUET, **Eloge de l'autopsie**, in: Catalogue d'exposition Ecole des Beaux-Arts, Lleida (E), 1997

Paraphrasant tout à la fois Borges et Foucault, on pourrait dire des dessins de Roland Schär qu'ils se divisent en:

- a) ressemblent à un tuyaux
- b) transpercés
- c) repliés sur eux-mêmes
- d) dents de scie
- e) pareils à des amibes
- f) monstrueux
- g) oiseaux en plein vol
- h) inclus dans la présente classification
- i) qui s'emmêlent comme des pelotes
- j) invraisemblables
- k) faits à la hâte de quelques coups de pinceau d'encre noire
- l) trois points de suspension
- m) qui essaient d'écarter le mur
- n) qui ne ressemblent à rien, ni de près, ni de loin.

Son oeuvre procède en effet d'un principe déclinatorie qui vise tant à l'amplification diffuse de formes matricielles qu'à leur organisation en ensembles et en partitions dans cette qualité de pensée chère à l'écrivain comme au philosophe.

Pour l'essentiel fondée sur le dessin, cette oeuvre connaît elle-même toutefois des déclinaisons plastiques, peintes ou sculptées, qui la confortent à l'ordre d'une permanente métamorphose, condition nécessaire et suffisante à sa propre involution. Les dessins de morphings qui en constituent le fonds - ainsi que Roland Schär les appelle, employant la forme progressive pour bien marquer le caractère dynamique de leur émergence - sont réalisés chaque fois à partir de quatre objets sans identification précise, donc inqualifiables, "un pour chaque direction de l'espace: haut, bas, droite, gauche", et du jeu de relations qui esistens entre eux. Dans un désordre certain qui est le fait de toute génération sinon spontanée du moins libre, il en résulte tout un monde d'entités insolites, sortes d'images primordiales, innées, totalement méconnues, qui appellent la nécessité d'un classement. De vieilles planches anatomiques à la reproduction de fragments d'écorchés servent alors à l'artiste comme

images référentielles pour caractériser chacune des catégories de formes dans lesquelles il inscrit ses dessins.

Le recours à cet appareil encyclopédique confère à sa démarche une connotation savante dont Schär exploite l'ambiguïté non pour leurrer l'entendement du regardeur mais pour que celui-ci exerce son sens critique au regard d'un nouvel inventaire. Ce faisant, Roland Schär vise à mettre en question ce qu'il en est de nos habitudes perceptives quant aux notions de gestion, de classement et de références si chères aux esprits cartésiens que nous sommes. Son art contribue ainsi à alimenter le débat sur "la vérité de l'image" dans ses rapports de dépendance à "la véracité de sa rubrique" tel qu'en parle Gombrich dans L'art et l'illusion au chapitre intitulé "Le stéréotype et la réalité". La question qu'il y soulève des "limites de la ressemblance" illustre très exactement les préoccupations de l'artiste quant à la mise en valeur des régions de dissemblance qui caractérisent tel dessin de morphing par rapport à tel autre, tel groupe de formes par rapport à tel autre.

Le jeu proliférateur des formes qui règle le fonctionnement de l'oeuvre de Roland Schär fait écho à la liberté avec laquelle l'artiste joue tant des associations de mots qui prétendent les justifier que des analogies plastiques qui paraissent les avérer. Il y va en fait tout simplement d'une formidable disponibilité de la forme à s'informer, c'est-à-dire à prendre corps aux lieux et places de son émergence. Le corpus qu'il établit de la sorte s'offre d'ailleurs à voir comme une espèce de grand tableau scientifique des possibles de la forme, voire comme le tableau anatomique de la peinture elle-même. A tout le moins comme une grande table de dissection sur laquelle on déposerait - ou exposerait? - ses organes révélés. Ce que Roland Schär organise en donnant corps à ses dessins en les informant de façon hypothétique dans le corps d'une matière cireuse ou savonneuse familière d'un irresistible toucher. La sculpture, on le sait, est affaire d'altérité.

L'avènement récent dans le développement de son travail de ces grands dessins à l'encre de Chine, exécutés sur film plastique, a conduit l'artiste à l'expérience d'une véritable plongée dans la matière. A vouloir anatomiser la peinture, il advient un moment sublime qui ne peut être appréhendé que dans un dépassement. Celui qu'opère cet ensemble de particules délivre non point le secret contenu dans la forme mais le flux qui l'anime à l'échelle de l'infiniment petit, au niveau même de l'atome. Il en résulte comme une coulée de signes microscopiques qui envahissent le regard, en débordant tout repère, étrangers à toute considération d'espace et de temps dans cette manière de liberté où ils émergent tout à la fois insaisissables et innombrables. A la dérive en quelque sorte, sans autre but que de recouvrir un champ, que de déterminer une étendue.

Qu'il s'agisse des dessins de morphing, de ces peintures d'accumulations d'objets, de ces incisions effectuées à même la peau du mur, de ces organes sculptés ou de ces mouvements de particules, l'art de Roland Schär qui procède d'une mise à vif de la peinture, le moment après quand il l'a opérée, relève somme toute du désir d'y voir de ses propres yeux.

Didier ARNAUDET, **La peinture en flagrant délit de surgissement**, in: Catalogue d'exposition Scène Nationale, Albi (F), 1995

Roland Schär a recours à l'accumulation, à la répétition, à l'interpénétration et appréhende la peinture comme un flux qui entraîne éboulis et détrit. Ce flux travaille un matériau complexe: la multiplication infinie des marchandises, l'obsolescence accélérée et le mode de perception caractéristique d'une époque qui ne repose plus sur une différenciation du beau et du laid, de l'ordre et du chaos, du naturel et de l'artificiel, du culturel et du primitif, du centre et de la périphérie. Mais Roland Schär ne revendique pas autre chose qu'un angle de vision. Sa peinture s'écarte donc de toute idée de purgation, de toute fonction critique. Elle implique une mise en scène, traverse l'obstacle et la représentation et organise une stratégie de glissades et de téléscopages non pas dans la surenchère mais dans la saturation, non pas comme une coulée lisse de significations mais comme un champ accidenté, surchargé d'informations et d'interférences. Cette peinture ne compte donc que sur ses propres forces: celles de ses additions ossifiantes, de son hétérogénéité, celle de sa décharge pulsionnelle, hors de toute valorisation, de toute fétichisation.

Roland Schär amasse, enchâtre des objets, des procédures descriptives, des références et façonne ainsi une sorte d'inventaire qui pourrait laisser croire qu'on a affaire à un processus de découverte et d'exploration. Mais, dans sa peinture, rien n'est jamais à découvrir. Tout l'ensemble des éléments, des données est déjà censé être là, en bloc, disponible.

Le questionnement n'est pas ici quête de vérité, recherche de certitude, mouvement vers un dévoilement mais passage de l'amas, du dépôt à un tressage ordonné de couleurs, de formes et d'espaces. Ce qui compte, c'est le découpage et la délimitation d'un territoire déterminé et sa redistribution dans un agencement de spécifications et de clarifications aussi affinées et ramifiées que possible. Le réel, ou du moins la connaissance que nous avons quelque chance d'en avoir au travers de cette approche, apparaît non pas comme englué, mais au contraire comme enserré dans une grille, balisé, quadrillé de façon implacable.

Même si sa substance essentielle renvoie à l'indifférence de la société actuelle à l'égard de la réalité esthétique, cette peinture ne s'arrête pas à une focalisation contemporaine. Roland Schär ne dissimule pas tout le matériau venu de la tradition avec lequel il travaille et entre en un singulier dialogue aux modalités multiples: emprunt et variation, identification ou imprégnation. Ce dialogue ne se contente pas de restituer les fragments d'une mémoire mais en vérifie la validité des implications dans une peinture activée par une sollicitation permanente à mobiliser son énergie et à rivaliser d'ingéniosité avec ses contradictions et ses résistances. La tradition et la modernité se proposent comme des nappes et des strates d'intensité qui, par effet de réciprocité et de miroir, participent conjointement à la structuration du propos pictural.

Roland Schär est attentif aux parcours, aux traces, aux passages d'un espace dans un autre, d'un registre à un autre, aux

frontières envisagées plus comme lieux de passage que comme limites, aux déplacements des repères et des discours. Plus que des ruptures et des basculements, il a le souci des glissements, des réemplois, des translations. Dans sa peinture, tout est embarquement, entassement, emballage et transport. Tout prend la forme d'un voyage qui s'inscrit dans l'imaginaire de préférence au conceptuel. Cette image de voyage n'est pas là comme aimable métaphore d'un dépaysement mais touche au ressort même d'une bifurcation et aussi, plus étrangement, d'une nécessaire fraîcheur. Roland Schär prend en quelque sorte la peinture en flagrant délit de surgissement pour déceler à la fois les principes de son fonctionnement et le système des leurre sur lequel elle repose.

Roland Schär combine des éléments, des genres et des registres disparates, voire contradictoires, qu'il démultiplie ou schématise. Cette technique du mélange repose sur les règles strictes du tressage et du tissage. Sa peinture s'impose comme un réseau serré, contrôlé d'objets, de figures, de signes, de bandes, de rythmes et de noeuds où s'entrelacent la puissance syntaxique de l'organisation d'un tableau classique et la danse inspirée d'un dripping, la méditation mélancolique des "vanités et la consommation comme appropriation passive, l'idée d'ensemble, de tout, d'unité et les notions d'accident, de fragment et de détail. Cette vitalité quelque peu exubérante la situe dans une proximité avec l'hybride qu'André Chastel désigne comme "la forme qui confond, avec un sentiment aigu du caprice et du jeu, l'image des espèces, combinant le vivant et l'inanimé, le végétal et l'animal, le bestial et l'humain en de constantes métamorphoses".

Dans cette emblématique imagerie de l'homme suggéré par ses objets, ses résidus et ses reliques, Roland Schär pointe la fragilité du spectacle humain dans un monde conçu comme un théâtre. Entre le remplissage du quotidien et la gestion de la mémoire, nul trajet n'est tracé qu'on pourrait suivre indéfiniment. Comme l'horloge, symbole fréquent au XVIIe du transitoire des choses humaines, qui "bat comme un coeur et cette régularité des pulsations court à travers les engrenages comme si leur sang était de même nature que celui qui court dans les veines des créatures vivantes" (Mario Praz), cette peinture s'apparente aux mécanismes de ce temps "devenu vivant" et témoigne et l'expérience de la précarité qui en découle.

