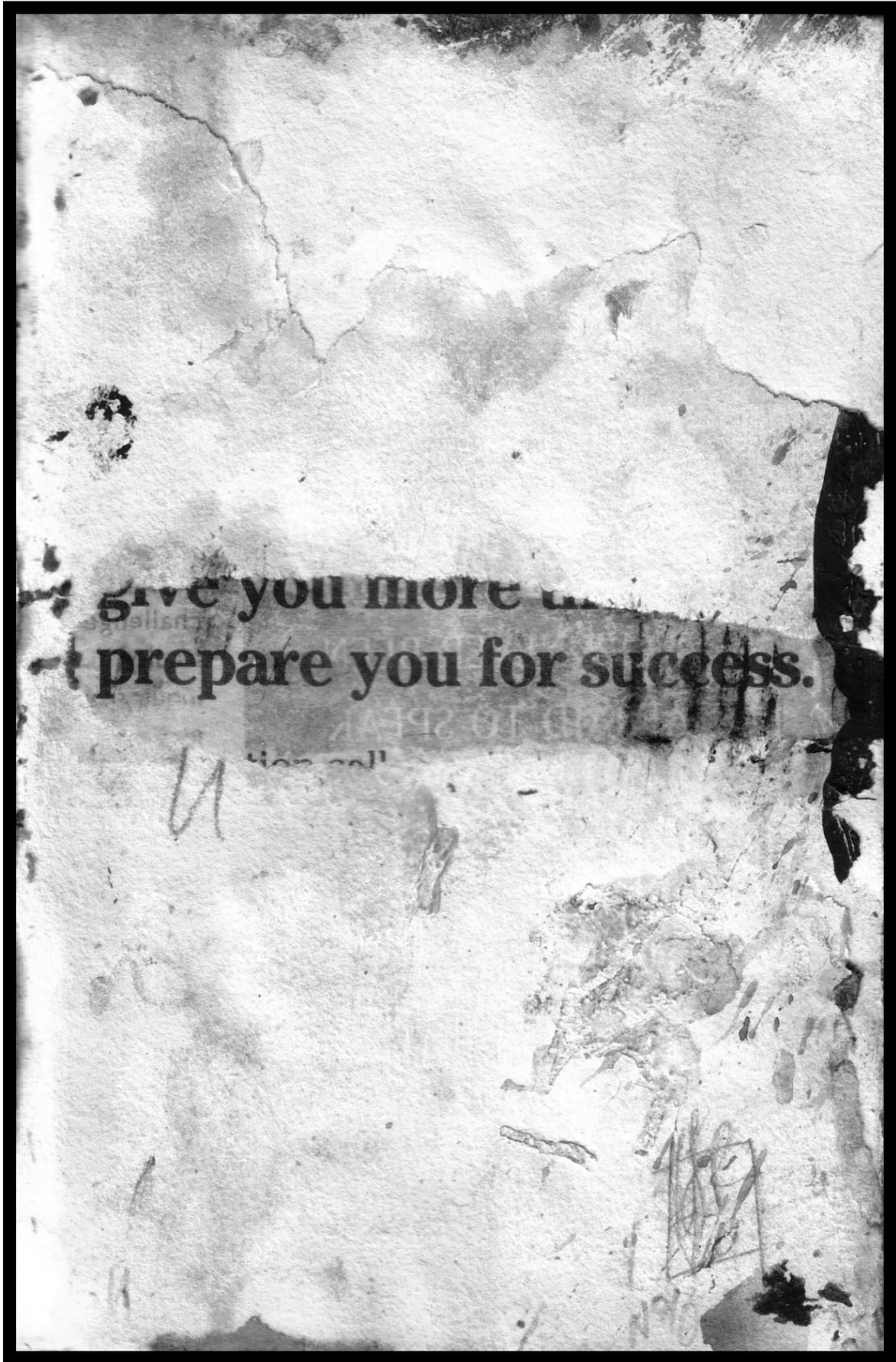


ARTUS

La monographie

*"You are always filled with never ending
contradictions"*

Veronica Coleman-Ruiz



Introduction

Printemps 1996, je réalise « une monographie d'artiste inconnu sur moi-même », avec l'aide de ma toute nouvelle épouse Veronica. J'écris d'un trait, en a peine 10 jours, dans la maison d'une amie à Cherbourg, au soleil, « ce qui sera peut-être l'œuvre la plus importante de ma vie ».

J'ai alors 26 ans et suis déjà persuadé de ce grand devenir qui sera le mien, et « puisque l'on ne peut jamais être sur de rien dans la vie » alors autant inventer ce qui est pourtant une certitude.

J'ai, dans ce dessein, lu pas mal de livres d'où j'ai extrait des notes, que je mets à ma gauche, sur la table du jardin, à côté des croissants et du jus d'orange, et des photos de mes œuvres originales, que je mets à ma droite, non loin de la théière, des pommes de terre, du bacon, des muffins, et du sirop d'érable.

Tant qu'à créer un mythe de l'artiste le plus simple est de tout mélanger, en partant sur des bases réelles. Dieu merci comme on me dit souvent « il y a matière ». Le travail sera de toute manière ironique et d'une étrange façon vrai.

Officiellement, je suis censé faire ce travail pour l'obtention de ma maîtrise et choisir un artiste sur qui parler et à qui me référer.

« Des autres je ne connais que moi-même », « même si je ne le sais pas encore », « pourtant tout se passe comme si »...

Tout est là, j'ai face à moi des listes de phrases et de mots que je veux utiliser, ceux qui dans mon idée feront le plus illusion :

« Il est évident que... »

« Effectivement »

« Nous pouvons dire que... »

« En ce sens... »

J'ai toujours détesté les monographies d'artistes, mais elles sont aussi le dernier maillon dans le système de reconnaissance de l'artiste, et j'aime prendre les problèmes à l'envers. Principalement parce que pour moi, l'envers a toujours été l'endroit (Camus ?).

« En effet » ne doit-on pas se savoir artiste pour le devenir un jour ?

Tout cela m'amuse beaucoup.

Mais c'est aussi très sérieux une carrière ! Voilà ce que je ne saurais négliger.

Je fais donc ce travail le mieux que je peux, c'est-à-dire très mal, certain de la valeur « d'un travail en devenir ». Et je n'ai « en un certain sens pas tort ».

Dans ce document sont réunis beaucoup de mensonges et de bouffonneries « artistiques », mais ce qui m'étonne le plus, avec le recul, c'est, « d'une part », que j'ai eu conscience de l'importance de ces mensonges, et, « d'autre part », du fond de vérité qui m'avait « alors » poussé à écrire ces bouffonneries.

« Il me fallait faire pour être », je n'ai pas changé d'avis depuis, mes opinions artistiques n'allaient (oserais-je dire ne vont) pas plus loin « à l'époque ». « Ainsi » quand on me demande de me justifier devant un jury, je ne perds pas mes moyens, j'en trouve d'autres.

Je ne me dérobe pas j'insiste.

Après tout « ne suis-je pas déjà, par le simple pouvoir de ma volonté ». Qu'y a-t-il à comprendre d'autre ?

La monographie s'étale face à moi, en un rectangle très esthétique de 14 X 18 pages de format A4, toutes signées, certaines paraphés d'un point rouge, dans l'université de paris VIII où je suis étudiant. Sur une table, les peintures originales prennent moins de place, « comme dans la vraie vie ». Je suis assez fier.

Personne ne comprend « évidemment ».

« Ce n'est pas grave », « un jour ces pages finiront à Beaubourg, dans la deuxième salle, celle qui

sera dévouée à mon époque étudiante ». Je ne doute vraiment de rien !

On me dit que je dois choisir entre être universitaire ou artiste, j'hésite à leur dire qu'eux ont visiblement choisi. En fait, je crois bien que ça m'échappe quand-même...

Et je n'ai pas ma maîtrise, divorce et ouvre un magasin galerie ultra médiatique où j'expose les photos de mes potes « devant une foule venue curieuse et déjà ébahie ».

« Au final, les bons finissent toujours par gagner » nous disent les Etats-Unis, les maîtres du monde.

M'en fout, j'ai aussi été DA pour Levi's.

Et puis je bois du Coca-Cola et doit souvent remonter mon pantalon trop large « parce qu'il traîne par terre »...

J'aurais aimé un ton plus docte pour cette introduction.

J'ai raté, je crois.

Il m'a « néanmoins semblé que l'artiste avait tenu un vrai débat en nous faisant part de ses élans mystiques et intimes dans cette œuvre de jeunesse ». Etc. Etc.

Artus.

À la base, j'espérais qu'on ne devine pas que j'avais écrit ces mots.

Il faudrait retravailler c'est évident.

« Dommage ! », comme « on » m'a dit.

À Ernée, le samedi 24 janvier 2004. 8 ans plus tard.

À Maryse et Veronica.

Les Origines La Famille Petite Enfance 1970-1977

Artus de Lavilléon naît à Paris le 22 Septembre 1970.

Quoique les détails de son enfance ne soient pas très clairs, nous savons néanmoins qu'il fut conçu à Djerba, en Tunisie, et qu'il n'apprit qui était son père que tardivement, quoi que celui-ci l'eût reconnu.

Sa mère, Maryse Lucas, née en 1936, était la fille d'un artisan charpentier, compagnon du Tour de France, qui fut emprisonné durant la seconde guerre mondiale pour des activités de résistance. Fille unique, elle fut donc élevée par sa mère, une maîtresse femme qui gérât seule les affaires de son mari pendant l'occupation.

Pour fuir le milieu sclérosé de la campagne d'après guerre, et l'éducation traditionnelle que l'on y reçoit,

Maryse décide de monter à Paris où elle fraie très vite avec les milieux artistiques très actifs de l'époque. Elle y rencontre Ghislain Desnoyers de Marbaix de la Tour, un activiste de St. Michel connu pour avoir vendu les chevaux de Marly à un groupe financier américain, et pris la chaire un jour de pâques à Notre Dame. Ses relations et plus tard son mariage avec ce personnage lui permettront de fréquenter « Lettristes » et « Situationnistes ». Guillain écrira même un livre : « La tatouée », aujourd'hui introuvable, sur la mère d'Artus, qui relatera ses diverses aventures.

Nous savons aussi que la mère de l'artiste fut très proche de Guy-Ernest Debord, qui l'aida à monter une « boîte », non loin de la faculté de Jussieu en construction : « L'homme de main ».

À la mort de Guillain, qui se suicide en se jetant du Pont Neuf, Maryse commence l'un de ses nombreux voyages autour du monde. Elle gardera de cette période certaines relations parmi lesquelles Pierre Lucien Martin, un grand relieur d'art, à qui nous devons beaucoup des photos d'Artus. Nous pensons que l'influence de ce mode de vie et de pensée se répercutera sur l'éducation que Maryse donna à l'enfant qui naîtra quelques années plus tard.

En 1972, alors qu'Artus a deux ans, Maryse rencontre un brillant jeune étudiant en architecture, Louis Soors, avec lequel elle vivra une dizaine d'années, et s'installe rue de Turbigo.

Nous savons que Maryse encouragera les dons artistiques d'Artus en lui mettant très tôt entre les mains peintures et crayons. Mais c'est de Louis que lui viendra sa passion pour le dessin, comme il le dit lui-même :

« **L**ouis dessinait toujours sur les nappes en papier des restaurants. Je voulus très vite l'imiter. Quand je repense à cette enfance, je crois que ma plus grande activité artistique était de dessiner sur les nappes de ce petit restaurant Chinois derrière la gare de Lyon (qui faisait aussi fumerie d'opium, si ce qu'on m'a raconté par la suite est exact) ou nous allions si souvent. Je repartais presque toujours avec la nappe, manie que j'ai d'ailleurs conservé. Il me semble même avoir pensé à l'époque déjà que si je leur laissais un dessin « et que je devienne célèbre un jour, qu'ils afficheraient fièrement mon œuvre ». Peut-être avais-je entendu Louis et Maryse me parler de ces

artistes qui payaient d'une oeuvre leur repas... Quoi qu'il en soit je ne saurais sans doute jamais s'ils conservaient les dessins que j'oubliais, ou pas ».

Artus pris donc très tôt conscience de sa vocation.

En 1973, alors que sa mère part seule faire le tour du Moyen et du Proche-Orient, Artus est gardé par sa grand-mère et son mari.

Sa mère revient néanmoins très vite le chercher et repart avec Louis et l'enfant aux Indes où ils retourneront régulièrement jusqu'en 1977 où sa mère accepte, enfin, de l'inscrire dans une école parallèle, à Boulogne, administrée par des parents d'élèves.

C'est d'ailleurs la seule école où Artus sera accepté par ses camarades de classe.

Durant cette période, où ils feront aussi quelques excursions communautaires dans les Cévennes, Artus recevra une éducation assez libérale remplie d'expériences diverses.

À Monthou sur Cher, où vivaient ses grands parents (son grand père décéda en 1976), il se rappellera retrouver avec joie la pierre blanche qu'il sculptait quand il y séjournait, ainsi que les différents herbiers que sa mère l'aidait à réaliser.

Artus définira lui-même cette période de sa vie comme ayant été « *une enfance éclairée* ».

Une Enfance Difficile

La Déchirure

1977-1983

Artus découvre en 1977 que Louis n'est pas son père, en constatant, suite à la remarque d'un de ses camarades, qu'il ne porte pas le même nom que ses parents.

Il demande donc à voir son père et découvre qu'il le connaît depuis sa plus tendre enfance, sous la personne d'un « ami de la famille ». Peu avant, Louis et Maryse étaient allés consulter un psychologue de renom à ce sujet, inquiets de la crise qui pourrait découler de cette prise de conscience. N'ayant jamais demandé à ce qu'Artus les appela « papa et maman », la crise passa en douceur.

C'est cette même année que Louis présente son diplôme d'architecture et qu'ils déménagent pour s'installer rue Serret. Étrangement, Artus regrettera la toute petite chambre qu'ils habitaient avant, rue du Théâtre.

Artus commence donc, à cette époque, à voir son père qui s'était alors mis en ménage, rue Tiquetone, avec Danielle Fontaine, une artiste peintre.

C'est un an à peine après cette révélation que Maryse et Louis se séparent, et bien qu'ils continuent à se voir, la crise sera très dure pour Artus, qui est alors âgé de huit ans.

Il est d'ailleurs intéressant de noter que le seul souvenir qu'il conserve de cette période oh combien troublée soit « le vélo rouge » que lui offrit son beau-père dans l'appartement encore vide où il allait bientôt habiter seul, avec les quelques chats de l'enfant que la mère refusera de conserver (« Pipo et Pipa, Zébrounette et Blanchette »).

En 1982, alors qu'Artus commence à peine à se créer de nouveaux repères, Maryse se casse la jambe. Sa mère hospitalisée, Artus sera gardé par sa grande mère pendant une assez longue période due à des complications médicales.

À peine sortie, Maryse réalise son projet d'ouverture d'un magasin à côté du lycée Camille Sée, dans le 15^e, où Artus est inscrit : « Chez Pom's ».

Sa mère, n'ayant plus le temps de s'occuper de lui, le confie régulièrement à la garde de « Moustache », un kabyle à la retraite, qui l'emmène

voir des films de Kun-Fu et initie le jeune homme à la culture populaire.

Il semble que ce fut aussi à cette époque que les relations entre Louis et Maryse se détériorèrent, ce qui eut un effet direct sur Artus, qui voit moins souvent son beau-père.

Se sentant négligé, il commence à « traîner » et à voler.

Maryse se met à boire.

Néanmoins l'influence des anciens amis de Maryse, avec lesquels elle a renoué des relations, sera salutaire pour Artus.

Ainsi sa rencontre avec Pierre Lucien Martin sera très riche, tant au point de vue émotionnel que pratique, pour Artus qui recherche désespérément une image du père, doublement absent, auquel s'identifier.

Bien qu'il n'ait que 12 ans, Artus sera fasciné par le travail de ce « grand homme », sa droiture et son amour du travail bien fait. Il passera des heures à regarder les reliures et lithographies que lui avaient dédiées les grands artistes de ce siècle : Char, Picasso, Miro, Vasarely, Chagall et tant d'autres.

Bien qu'il fut sûrement trop jeune pour comprendre ce qu'il voyait, Artus en appréciait la magie.

De plus, en cette période difficile qu'il traversait, l'affection que lui portait Pierre était admirablement bénéfique.

Il va sans dire que Pierre encourageait les dons artistiques que Louis et Maryse avaient éveillés chez Artus.

Il lui offrit même une boîte d'aquarelle dont l'artiste se sert encore aujourd'hui.

Pierre habitait un grand appartement rue de Buci, et sa fille Jeanine emmenait souvent l'enfant aux différents cinémas d'arts et d'essais du quartier St Michel.

Les relations particulières qu'entretenaient Maryse et Pierre n'amélioreront malheureusement pas le quotidien d'Artus, même si elles participèrent en grande partie à l'évolution qu'il allait prendre.

Maryse, qui sombrait petit à petit dans la boisson, déléguait de plus en plus l'éducation qu'elle aurait dû lui donner.

L'enfant, qui vivait très mal la chose, se mit à fuguer régulièrement pour aller retrouver son beau-père.

L'artiste n'a pas voulu nous en dire plus.

Nous pensons néanmoins que c'est à la suite d'une de ses nombreuses escapades qu'une violente dispute l'opposa à sa mère.

Artus se réfugia alors sans doute chez son beau-père, qui n'avait malheureusement aucun droit légal de le garder.

Il est difficile de dire ce qui se passa par la suite, si ce n'est qu'il fut décidé qu'il irait vivre avec son père, qu'un procès fut intenté pour sa garde, et qu'Artus fut entendu, sans être écouté.

Nous avons trouvé, dans l'une des lettres qu'Artus envoya bien plus tard à Louis, une note à ce sujet, qui Exprime bien la détresse dans laquelle l'enfant se trouvait à cette époque :

« **I** *maginez-tu un seul instant le dépit qu'a pu être le mien, alors que je ne reconnaissais que toi comme parent, quand on a décidé de me mettre avec ce père que je ne connaissais pas ».*

De cette déchirure naît sûrement le refus de la société et des instances de légitimation que nous connaissons dans le travail de l'artiste, bien que celui-ci ne l'eût jamais vraiment reconnu.

Nous pensons que cette expérience est le « nœud fondateur » de son travail.

Une Adolescence Brimée

1983-1988

Artus, durant la période que dure le procès pour sa garde, est interné dans un pensionnat catholique, à Mesnières en Bray, où il restera environ un an et demi.

Les évènements que nous venons de relater s'étant déroulés début 83, nous pensons qu'Artus, qui poursuivait une scolarité normale, y fut admis en cours de quatrième.

Il semble qu'il ait été alors décidé qu'il vivrait avec « ce père qu'il ne connaissait pas », et qu'il dut vraisemblablement ses années de pensionnat à une décision que prirent ses parents de l'écarter quelque temps.

Artus qui passe son temps à fuguer cette nouvelle école cernée de murs et la promiscuité étouffante de « ses camarades », qui le rejettent totalement, y est néanmoins inscrit à nouveau l'année suivante.

Artus a alors les cheveux longs teints au henné, une boucle d'oreille hérité de son voyage en Inde, et a

bien du mal a se fondre dans le blaser qui lui est imposé, ainsi que s'habituer aux cours de comptabilité qui y sont obligatoires.

Patrick, son père, est rédacteur en chef de la rubrique Energie d'une agence de presse spécialisée. De par son travail, il est souvent absent quand son fils rentre, le week-end, dans la maison de campagne de sa défunte grand-mère maternelle où ils habitent maintenant.

Artus, qui se sent abandonné et ne comprends pas cette nouvelle vie, est pris en charge par la compagne de ce dernier, Danielle Fontaine, fille d'un colonel d'armée à la retraite, qui prône une éducation traditionnelle très dure.

Plus que le reste, cette situation le poussera à passer le plus clair de son temps enfermé dans sa chambre, à dessiner.

La lutte continuelle qui l'opposera à sa belle-mère jusqu'à sa majorité ne sera explicable que par le fait que celle-ci, s'étant elle-même (selon ses dires) fait opérer pour ne pas avoir d'enfants, vécu très mal l'arrivée de ce dernier.

Artus est complètement perdu dans cet univers. Son mal de vivre atteint un point culminant lorsqu'il

apprend la mort de Pierre, par une lettre de sa fille, datée du 21 septembre 1985 :

« Pierre ton ami est mort le vendredi 13 septembre au matin (...) il me parlait très souvent de toi - je crois même la veille de son décès, je sais que tu vas partager notre peine ».

C'est dans cet état d'esprit assez dérangé qu'il entrera au lycée.

Artus est complètement étranger à ce qui l'entoure et, malgré ses cheveux qu'il a coupé, et ses différentes tentatives d'intégration, il se forge rapidement une réputation d'asocial type.

C'est aussi à ce moment qu'il décide d'arrêter de dessiner, suite à un conflit avec son père qui le pousse contre sa volonté à finir une petite bande-dessinée, « Etats d'âme », largement autobiographique où il crie son désespoir.

Cette crise révèle bien la révolte d'Artus qui refuse en bloc l'autorité de celui qu'il n'arrive à considérer comme son père.

Cette petite bande dessinée marquera aussi l'un des moments charnières dans son évolution.

Étrangement, Artus la définira comme étant son premier rapport au sensible.

Plus que l'histoire qu'il réalisait, le papier jauni et quadrillé sur lequel il dessinait, était une invitation que l'artiste en lui ne pouvait refuser, et s'il prenait « *un plaisir toujours renouvelé à ouvrir ce vieux cahier* » ce n'était pas simplement « *à des fins adolescentes revanchardes* », comme il le dira lui-même plus tard.

Ce qui est plus étrange c'est qu'Artus ait à cette époque déjà fait l'expérience de différents matériaux et médiums.

Nous pensons que la charge affective qui était liée à cet événement – la dispute avec son père – lui avait fait prendre conscience de l'objet-support autant que du papier sur lequel il dessinait.

Il est évident que cette petite bande-dessinée était plus pressentie en tant que « carnet intime » que comme l'expression d'un art qu'il considérait sans doute lui-même comme immature. C'est de cette notion dont nous voulons parler en disant qu'elle se perpétuera tout au long de son art.

Notons néanmoins que la prise de conscience liée à toute cette série événement sera, elle, beaucoup plus tardive.

L'année 1986, contrairement à la précédente, ne sera pas marquante pour Artus qui ne dessine plus ou peu. Ses conflits avec sa belle-mère s'étant durcis, Artus restera de très longues périodes sans parler, préférant aux violentes disputes un mutisme raisonné (qui ne fait malheureusement qu'encore plus énerver celle qu'il se met petit à petit à détester).

Ils déménagent encore une fois, et quittent la maison familiale de Villers sur Bonnières (que Patrick avait hérité de sa mère) pour s'installer dans un appartement, rue St. Laurent à Beauvais, où Artus poursuit ses études au lycée Jeanne Hachette.

Ce dernier déménagement, qui sera toujours reproché à notre jeune artiste, bien qu'il fût officiellement lié à des problèmes d'humidité, aura au moins le mérite d'amener chez Artus une nouvelle maturation.

À son passage en première, Artus sera inscrit en section artistique. C'est là qu'il rencontrera Frédéric Poincelet et Julien Melchi-Raynal, deux étudiants très créatifs, dont les travaux lui resteront longtemps en mémoire.

Malgré les cours de d'art plastique qui lui semblent incomplets, Artus retrouvera au lycée une joie de dessiner qu'il croyait perdue à tout jamais.

Pour oublier ses problèmes parentaux, il se réfugie dans sa passion pour le roller-skate ou il rencontre ses premiers amis et un oubli justifié.

En terminale, les rapports entre Artus et ses parents se dégradent encore pour atteindre un point de non-retour.

Un nouveau déménagement dans une maison plus grande, rue du Faubourg St. Jacques, ne change rien au problème. Sa belle-mère se plaint du manque d'espace, malgré l'atelier en fond de jardin où elle se retire souvent.

Artus quant à lui passe la majeure partie de son temps à l'extérieur, seul, « à le perdre ».

Ses résultats à l'école sont catastrophiques et ses professeurs se plaignent de son manque d'assiduité. Ses bulletins attestent néanmoins de sa constante passion pour le dessin ; comme en témoigne cette note de son professeur de français M. Hédouin, retrouvée sur son livret scolaire :

« Artus n'a pas jugé utile la fin de l'année scolaire, pratiquement aucun travail en classe, son « cahier de français » n'a été qu'un brouillon ou se sont accumulés les graffitis... »

Artus aura son Bac de justesse grâce à un excellent résultat au rattrapage de français, justement, où on lui demandera de s'expliquer sur cette appréciation. Cet examen sera, au demeurant, le premier d'une longue série où Artus tâchera d'exprimer un avis personnel, au mépris des règles établies.

Quand on lui demandera d'expliquer l'un des poèmes de Paul Eluard présent sur sa liste, Artus refusera de « *décortiquer le poème et d'en montrer les ressorts* », ce qui est, selon lui, « *contraire à l'esprit même de la poésie* ».

Cette règle, qu'il édicte alors, prévaudra aussi sur son travail artistique de cette période, qu'il se défend encore aujourd'hui de commenter.

Il n'en reste d'ailleurs que peu de traces puisqu'il dit lui-même « *en avoir perdu une grande partie lors de ses nombreux déménagements* ».

Les Débuts 1988-1990

Artus, qui n'avait prévu aucun concours, certain de l'échec au baccalauréat que lui annonçait ses parents, est inscrit comme « solution de rechange » dans un atelier préparatoire privé à Paris : « L'atelier Neufville-Conte », que tient une amie de son père.

Artus ira peu et s'intéressera plus, cette année-là, à perfectionner sa maîtrise du roller-skate (il fait alors partis des « champions » et est possesseur de plusieurs records) qu'à suivre ses cours. Il y rencontrera néanmoins Johan Roffler, un étudiant prometteur, avec lequel il se liera d'une courte, mais néanmoins riche, amitié.

Fatigué par d'incessants aller-retours Paris-Beauvais, dû au refus de son père de lui prêter la petite chambre de la rue d'en face qu'il n'occupe pourtant que rarement, Artus dessinera peu. Il lira en revanche beaucoup, et nouera de nombreux contacts dans la Micheline qu'il prend tous les jours, avec des personnalités de tous horizons.

Malgré ce premier échec, Patrick qui n'a jamais désavoué la passion artistique de son fils, l'inscrit l'année suivante aux Beaux-Arts de Beauvais où celui-ci a réussi l'examen préalable.

Le type d'enseignement qui y est prodigué convient tout à fait à notre jeune artiste, qui y découvre les bases qui lui manquaient.

Il y suit des cours d'histoire de l'art, de croquis de nu, d'anatomie, de photographie, de sculpture, et des cours de dessin technique et de perspective qui lui seront très utiles par la suite.

Cette année sera la première qui éveillera Artus à la pratique de l'art. Il y découvrira la peinture et y réalisera sa première oeuvre abstraite, en noir et blanc, que nous comprenons comme l'aboutissement de sa pratique du dessin : « Soleils trompeurs ».

C'est aux Beaux-Arts qu'il rencontre Hélène Durosini, une jeune étudiante avec qui il se liera d'une solide et très productive amitié de cinq ans, qui participera beaucoup à lui faire retrouver sa joie de vivre.

C'est aussi grâce à elle qu'il surmontera ses problèmes familiaux qui sont arrivés à leur dénouement avec une installation forcée dans un foyer Sonacotra, choisis par sa belle-mère, dans la banlieue de Beauvais, où il aura de très graves

ennuis, notamment avec un dangereux revendeur de drogues.

Artus sera donc contraint de déménager une nouvelle fois, avec l'aval de son père cette fois-ci, pour prendre une chambre seul chez l'habitant, non loin des Beaux-Arts.

Hélène permettra aussi à Artus d'exposer ses nouveaux travaux lors d'une « Première rencontre de jeunes créateurs », à Clermont dans l'Oise, dont elle est la principale organisatrice.

Cette manifestation aura beaucoup de succès, même si elle se limitait à la seule région Picarde. Artus y vendit une peinture et un collage dont nous n'avons malheureusement pas de trace (« Mariol », et « La bataille » qu'il récupèrera par la suite).

En collaboration avec un autre étudiant passionné de cinéma et d'effets spéciaux, Emmanuel Avit, il réalisera le story-board d'un court-métrage « Hurlements », dont nous n'avons retrouvé que deux dessins préparatoires.

Cette année, très riche d'expériences diverses, lui permit aussi de réaliser une fresque pour un magasin de prêt-à-porter (« Viviane » à Beauvais), un jeu de rôle, et de commencer une longue collaboration en

tant qu'illustrateur maquettiste avec un fanzine de skateboard « FTBX », qui existe encore aujourd'hui.

L'artiste n'a gardé de cette époque que trois peintures qu'il montre encore actuellement :

« Achille », peinture imprégnée de symbolisme, qu'il décrit comme une « mise en scène théâtrale » habilement orchestrée, où on voit un homme couché, campé de quelques taches adroites qui montrent bien la maîtrise du dessin qu'Artus avait déjà acquise.

« La bataille », qui fait référence à « La bataille » de Paolo Uccello où nous devinons le mouvement des lances et une certaine parenté de teintes.

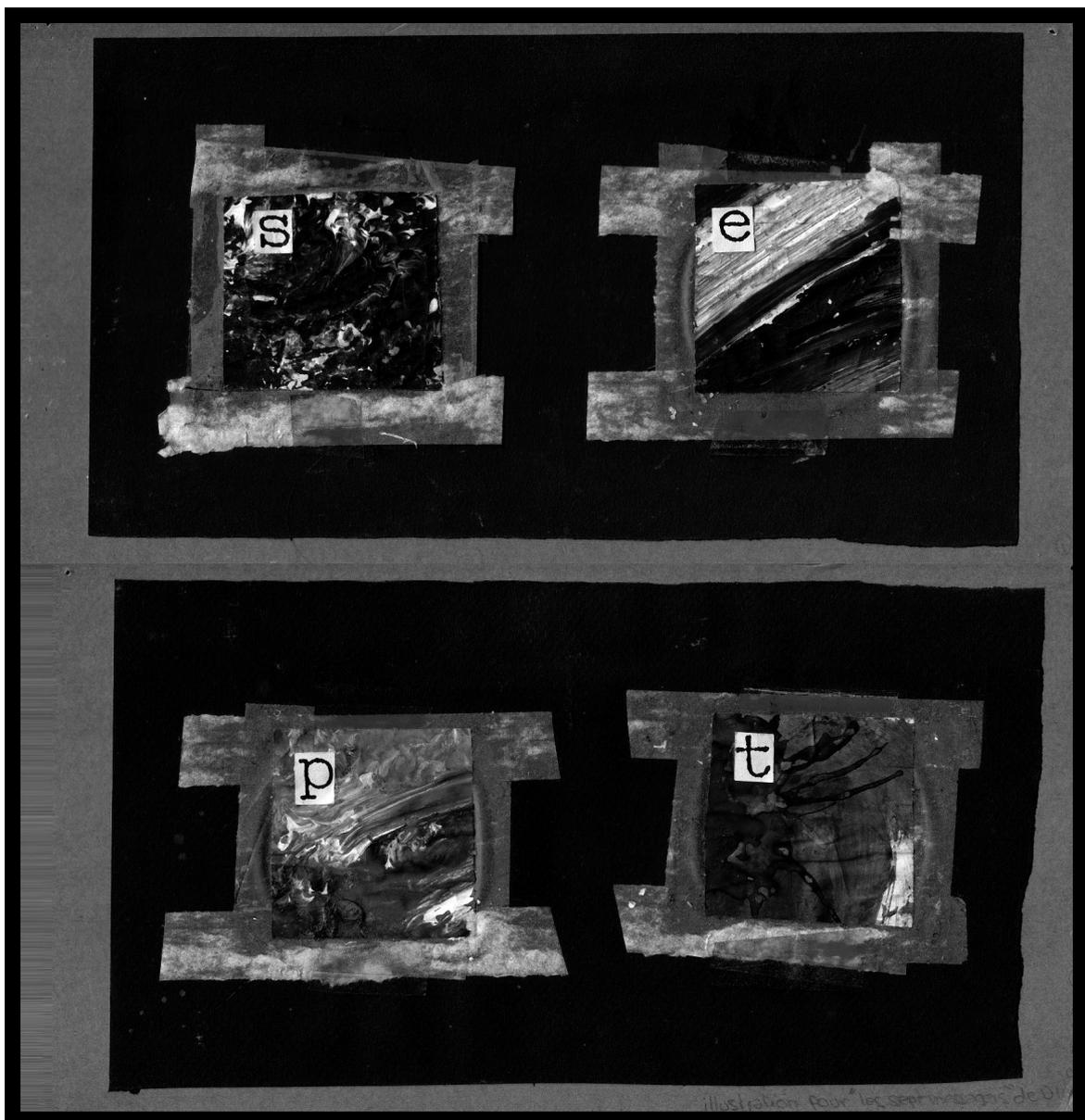
Quand l'artiste nous décrit aujourd'hui cette oeuvre, il paraît porter plus d'attention aux craquelures, qu'il y avait fait apparaître, qu'aux quelques traces de peintures qui viennent suggérer l'action.

Il semblerait qu'un long travail académique ait précédé à l'élaboration de cette oeuvre et ait amené cet étrange réalisme abstrait. C'est ce travail qui fut recouvert de peinture, que nous voyons aujourd'hui.

Cette expérience, qui fut l'une des premières qui permirent à Artus d'aborder la peinture abstraite et d'y voir un lien avec le dessin, lui fit découvrir un

moyen de « parvenir plus vite à une émotion », sans pour autant perdre ce qu'étaient alors « ses repères ».

Quoique cette peinture ne puisse être considéré comme abstraite, elle montre bien l'évolution que poursuit l'artiste et atteste définitivement de ses recherches et questionnements.



Et « Sept », une oeuvre de jeunesse qui répond à un texte de Dino Buzzati, « Les sept messagers », qu'Artus avait tout particulièrement apprécié, où nous remarquons l'usage du scotch retourné et la première intrusion de lettre, ainsi que la présence prépondérante du support qui n'est pas sans annoncer son futur travail.

Nous pensons que cette année fut très importante dans le cheminement de l'artiste qui cherche de nouvelles bases à son art, puisqu'elle marque visiblement un tournant décisif dans sa façon d'appréhender la réalité tout en lui permettant de se libérer des carcans académiques et figuratifs qu'il s'était lui même imposé.

Nous pouvons aussi constater que son départ de chez lui met fin à l'ascendant néfaste de sa belle-mère, qui l'obnubilait totalement, et qu'Artus, dans ce travail des premières heures découvre une liberté qu'il ne fera par la suite que développer jusqu'à son point rupture : son succès ou son échec.

La Vocation 1990-1994

Angoulême, 1990-1991

Artus, l'année suivante, désireux de mettre plus de distance encore entre lui, son père, et sa belle-mère, décide d'aller poursuivre ses études à Angoulême, à l'école régionale d'art et de bande dessinée du Nil.

Il y mettra en place le système artistique que nous lui connaissons et commencera à réfléchir sur la notion même d'Art.

Cette réflexion sera inspirée par une suite de « *hasards* ». C'est tout du moins ainsi que l'artiste définira cette suite d'événements qui le conduiront à réaliser dans l'urgence, et à trouver des réponses, aux travaux scolaires qu'on lui demande.

Il est intéressant de noter qu'Artus ne fera que de très brèves incursions dans l'école elle-même, préférant travailler à l'extérieur où il se sent plus libre.

Ce choix lui permettra de contrebalancer ses grandes périodes de sommeil et d'oisiveté angoissée par des cycles d'activités intenses, quoique relatifs.

Artus habitera, pendant cette année exceptionnellement importante pour son évolution future, dans un appartement délabré qu'il partagera avec Oliver Briquet, un autre étudiant passionné de bande-dessinée et totalement hermétique à l'art non figuratif.

Son influence sur Artus sera notable en ce sens que la rivalité qui existera entre eux les obligera réciproquement à durcir leur discours formel.

Nous savons par ailleurs qu'ils firent forte impression à l'école, où les étudiants ne comprenaient pas le combat perpétuel, pourtant ironique, qui les opposait. Artus avouera avoir beaucoup joué de cela afin de provoquer les réactions de son entourage.

C'est dans cet esprit qu'Artus et Olivier déclarent, lorsqu'on leur demande leur but dans la vie, à un débat où sont réunis étudiants et professeurs, qu'ils ne désirent qu'être « riche(s) et célèbre(s) ». Phrase leur valu beaucoup d'inimitié dans cette enceinte qui privilégiait avant tout la pratique d'une passion.

Ce premier contact avec cette nouvelle école leur fait tout deux prendre une certaine distance qu'ils cultiveront, en niant l'enseignement qu'on tente de leur prodiguer.

Artus, cette année-là, explorera deux univers qu'il disait contradictoires : celui de l'esthétique pure et celui de « l'autour ».

Tous deux lui posèrent un certain nombre de problèmes qui lui semblaient insolubles dans la contradiction qu'ils exprimaient.

Artus soutenait alors le parti pris formel face à celui du discours qu'il refusait :

« Je ne savais alors pas peindre, au sens classique du terme, et n'avais aucune connaissance artistique pour me guider. Je me résolu donc à peindre une série de dix peintures sur le thème de la défense d'afficher. Pour la première fois peut-être, aucune base figurative ne venait occuper l'espace de ma peinture. D'un autre côté, j'avais besoin de gérer l'anarchie de ces taches colorées que j'avais beaucoup du mal à contrôler. Je décidais donc de structurer ma peinture

avec les lettres mêmes de l'injonction « défense d'afficher » ».

Cette série sera la première qu'il réalisera, chaque peinture renvoyant à une autre et formant un même mot.

Il est intéressant de noter le rôle « structuraliste » qu'il donne aux lettres qu'il utilise. Même s'il ne traite pas la peinture en fond coloré, car les lettres qu'il y introduit ne sont pas apposées « dessus », mais « dedans », tout en étant étroitement mêlés à la matière.

La structure se porte alors elle-même et révèle la couleur par un jeu de transparences et de pochoirs.

Selon Wittgenstein :

« **L**a façon dont la peinture est réalisée est la solution au problème qu'elle pose ».

Cette phrase que cite Artus, forme un premier élément de réponse et un indice de recherche intéressant pour la compréhension de cette œuvre puisqu'on y décèle à la fois une volonté de taire toute analyse, pour laisser le spectateur à sa propre opinion, et une inscription dans une histoire qui n'est pas la sienne, mais à laquelle il se réfère.

Si cette oeuvre nous « raconte » ses motifs et ses buts, comme souvent dans le travail d'Artus, c'est pour mieux nous perdre.



On y sent le large passage énergique de la brosse et on voit sur les bords l'empreinte laissée par le scotch qui liait la série.

Grâce à ce système, on découvre que le peintre a utilisé du papier sur lequel préexistait une forme, un dessin ou tout simplement une tache.

En refusant de présenter la série complète, même s'il nous en donne le titre, Artus nous montre que la phrase ne l'intéresse plus, le mot n'est plus alors que le symbole du mot, la lettre disparaît pour ne plus être qu'un symbole abstrait, sans aucun sens défini.

« Le peintre ne veut pas tracer les signes sur la toile, il veut créer une chose, et s'il met ensemble du jaune, du rouge, du vert, il n'y a aucune raison pour que leur assemblage possède une signification définissable. On peut soutenir que les objets ainsi créés reflètent ses tendances les plus profondes; seulement ils n'expriment jamais sa colère, son angoisse ou sa joie de vivre comme le feraient des paroles ou un air de visage... ils en sont imprégnés ».

C'est à partir de cette citation de Sartre, qui pourrait tout à fait avoir été le point de départ de cette première série abstraite, que l'on peut se demander de quelle tendance Artus veut nous faire part en inscrivant ses lettres au plus profond de sa peinture.

Nous ne pensons pas qu'Artus fasse ici référence à Jasper Johns, bien qu'il y ait une certaine similitude de forme entre leurs œuvres respectives.

Artus reconnaîtra pourtant avoir croisé sa série de chiffres au hasard d'un magazine.

Cependant, si influence il y eut, elle fut plus tardive, comme nous le verrons par la suite.



Le but de l'artiste était de « *révéler la lettre à la peinture* ».

Ce qui intéresse alors Artus c'est :

« **L**a confrontation entre l'univers abstrait de la lettre, même à travers son rôle de signifiant symbolique, et l'univers concret de la matière de la peinture abstraite ».

Le rapport que l'on peut voir dans la série « Défense d'afficher » avec l'activité de graffiteur qu'avait eu Artus quelques années auparavant, est évident. L'artiste était resté fasciné par la calligraphie, quelle que soit la forme qu'elle prenne, et par les arts de la lettre.

Bien qu'il définisse plus tard l'usage immodéré qu'il fit de celle-ci comme étant « *une échappatoire à la pratique de la peinture pure* », nous pensons qu'elle était certainement liée à un désir plus profond, que nous serions tentés de mettre en corrélation avec la pratique du livre d'art qu'il avait eu durant son enfance.

Le Land art, les installations et performances qu'Artus découvre à Angoulême auront une influence décisive sur son travail futur. Nous savons qu'il assista à un happening que réalisait un autre étudiant, Jean-Charles Boilevin, et qu'il fut marqué

par cette démarche qui lui était alors totalement inconnue.

Le questionnement qu'amène ces divers mouvements se répercutera sur l'un de ses travaux qu'il revendique aujourd'hui encore comme étant l'événement le plus marquant de ses débuts.

Étrangement, c'est de son refus de tous compromis entre cette forme qu'il défend et la négation de ces mouvements, qui n'existent, selon lui, que par une certaine revendication théorique, que naîtra sa première installation.

Pour Artus, qui est alors complètement hermétique à tout discours sur l'art, et qui prône une certaine spontanéité dans tout rapport avec une oeuvre artistique, la réflexion qui conduit à la réalisation de cette dernière doit rester secrète pour ne pas venir marquer une incapacité.

« **J**e pense qu'on ne doit pas révéler « les moteurs » de l'oeuvre qui, si elle est réussie, doivent apparaître seuls. L'histoire qui précède la création n'a pour moi qu'un rôle anecdotique. Elle est du domaine de la vie privée de l'artiste, et n'a aucune raison d'être divulgué. Bien que ça puisse parfois

être intéressant, je pense qu'expliquer ou « mettre en perspective » nuit au travail de l'artiste car le spectateur ne se trouve plus seul face à celui-ci. Qui plus est, je crois qu'expliquer la démarche de l'artiste revient à peu de chose près à montrer son incapacité à l'exprimer lui-même à travers son oeuvre. Je pense qu'un artiste qui accepte cela accepte un compromis qui n'a aucune raison d'être. Si quelqu'un doit parler de l'art d'un artiste, c'est lui-même, et personne d'autre ».

Cette phrase, qui est issue des réflexions de l'artiste de l'époque, se trouve bien évidemment nuancée par le fait que ce dernier ait accepté que nous réalisions cette monographie. Il est certain que cet acte n'est pas gratuit.

Quoi qu'il en soit, « l'autoportrait au nombril », qui fut sûrement réalisé intuitivement, amènera une certaine maturation de l'artiste.

Artus cherche une solution aux différents problèmes dont nous venons de parler, quand il réalise cette oeuvre qui s'impose à tous comme la réponse qu'il s'évertuait à trouver.



Quand il présente son autoportrait à l'école, pour répondre à un sujet imposé (« Auto-portrait 80 x 80 »), il sait qu'il va faire scandale avec ce

photomaton de son nombril, présenté en sous-verre, mais il ignore encore en quoi les autres oeuvres exposées joueront un rôle de révélateur très important.

« **L**'idée m'est venue quand j'ai vu ces autoportraits qui occupaient toute la surface du mur, ils représentent tous des visages d'étudiants, plus ou moins bien fait, plus ou moins colorés, ce à quoi je m'attendais, et alors que je m'apprêtais à accrocher mon nombril parmi ce « wall of fame » académique, je réalisais que cela n'apporterait rien de plus à mon oeuvre. Je décidais donc au dernier moment de la présenter sur un chevalet dos au mur... »

Tout se passe comme si Artus avait, dès lors, invité les autres oeuvres à participer, d'une certaine manière, à une installation dont son travail aurait été la clef de voûte, et ceci quasiment malgré lui, puisque ce ne sera que sur une réflexion de son professeur Nathalie Thalec qu'il réalisera l'importance de son geste.

Bien entendu, la fonction du sous-verre, qui avait été mûrement réfléchi par l'artiste, fut en quelque sorte

révélée par cette mise en scène à laquelle il n'avait tout d'abord pas pensé. Son but premier était certainement, de concrétiser une nouvelle provocation tout en répondant le mieux possible à la demande qui lui était faite. Le résultat dépassa de loin ses espérances.

Artus fut donc lui-même très étonné lorsqu'il réalisa que son œuvre exprimait davantage ses doutes face à l'art qu'elle ne développait l'image qu'il voulait donner de lui-même, (égocentrisme, narcissisme, provocation), ou plutôt qu'elle ne développait pas que cela.

Il va sans dire que cette action lui valu d'autant plus de ressentiment des autres étudiants, dont les oeuvres ne servaient plus qu'à alimenter son dessin (à savoir imposer une image d'artiste génial, auquel lui-même ne croyait pas vraiment), qu'il disait n'avoir pas prémédité son acte.

Il n'est pas inutile de mettre en rapport l'idée du rôle qu'il s'inventait avec l'opinion sur les acteurs qu'il exprime dans une note retrouvée en marge du « Mythe de Sisyphe » :

« **A**insi donc peut-on expliquer que les acteurs devenus fous deviennent « le signifiant de ce qu'ils signifiaient » (...) et ainsi éclairent leur être d'une lumière nouvelle, absurde et immortelle. Ils ne sont plus alors des hommes absurdes, mais des illuminés, suicidés et devenus fous, échappés et capturés par leur rôle. La mort, pour eux, n'existe plus puisqu'ils la vivent au quotidien ».

La mort représenterait ici une postérité qui passerait par l'auto reconnaissance.

Mais nous abordons ici un sujet qui ne sera développé par l'artiste que plus tard, quoi qu'il eût été présent à l'état latent dans son oeuvre Angoumoisine.

Le travail d'Artus sera donc, durant les années qui suivront cette première prise de conscience, de mettre à jour cette corrélation qui existe entre l'artiste, le spectateur, et le critique, qui légitime l'oeuvre et y apporte le cachet « digne de crédibilité ».

En attendant ce seront ses professeurs qui « joueront » ce rôle, se substituant pour un temps à l'image d'une consécration future.

Il est une autre expérience qui marquera énormément l'apprentissage que fait Artus de la peinture abstraite et qui est celle des « croix ».

C'est suite à l'un de ces débats enflammés qui opposent constamment Artus et son colocataire Olivier (qui prône la supériorité de l'image figurative face au non-sens de l'abstraction), que tous deux décideront de réaliser une série de trente croix. Ces croix seront par la suite mélangées et présentées à leurs professeurs sous le nom d'un seul :

« L'idée était de définir la valeur de l'intégrité de l'artiste dans son acte. De savoir si une telle intégrité existe et si elle est reconnaissable ».

Seules les croix d'Artus seront choisies.

Artus y verra un signe lié à la véracité de sa démarche et confortera ainsi ses premières théories artistiques.

Il est alors pour lui évident que l'art est à la portée de tous, à la simple condition de croire en ce que l'on réalise.



Fort de cette expérience, un certain nombre de doutes s'effaceront pour laisser place à des certitudes qu'il ne cessera dès lors d'affirmer.

Artus, qui, comme nous l'avons dit, n'est présent à l'école que pour ses rendus aura une visite-surprise de son père. Celui-ci le trouvera dans son lit, en pleine journée, dans un désordre immense. Suite à la discussion animée qui ne peut manquer d'en découler Patrick menacera son fils de ne plus subvenir à ses besoins ni à ses études, si ce dernier devait rater son examen final.

Cet ultimatum n'entamera en rien la décision d'Artus de ne pas suivre ses cours pour se consacrer uniquement au bronzage.

Nous savons néanmoins que celui-ci préparait activement son « rendu final ».

Conscient du tournant décisif qu'avait pris son art, Artus décide donc d'orchestrer une mise en scène de son travail, dans le lieu qui lui était attribué, à l'occasion de cet examen. Il repeint donc les murs en blanc et y accroche ses oeuvres dans des sous-verre.

Nous avons d'ailleurs retrouvé une note à ce sujet dans l'un des carnets qu'il tenait à ce moment :

« **J**'avais transformé le lieu qui m'était imparti en véritable hall d'exposition, mais le message que je voulais faire passer a sûrement été mal compris. Seuls certains professeurs ont communié ».

Conscient de l'image qu'il donne lui-même, Artus ne sera pas étonné de cet état de fait. Notons quand même que l'artiste emploie d'une part le mot « communier », ce qui annonce déjà le rapport au sacré et à l'absolu qu'il développera plus tard dans son art, et d'autre part, que si l'artiste met en place une telle présentation de ses oeuvres (Les sous-verre et les murs blancs dans un cadre scolaire) ce n'est que pour mieux tourner en dérision le système qui demande à l'artiste de s'exposer ainsi pour pouvoir appréhender son travail. « Comme si un artiste avait jamais eu à se justifier de quoi que ce soit ! »

Artus se sent très proche de Soulages dont il connaît et apprécie les oeuvres.

Bien qu'il ne connaisse pas les « Entretiens » avec cet artiste, fidèle à son refus de confrontation, il défend le même discours.

Pour Artus comme pour Soulages « une toile vit ou ne vit pas (...) Aucune considération formelle n'entre

en jeu et ce qui me décide, c'est uniquement l'action qu'elle a sur ma sensibilité et l'émotion qu'elle provoque en moi ».

La différence vient du fait qu'Artus veut étendre cette réflexion aux « regardeurs », et pour lui, « *la théorie qui a précédé l'élaboration de l'œuvre doit s'effacer devant celle-ci* ».

Artus fait ici allusion à « *l'intégrité de l'artiste face à son travail, qui est bien entendu la condition sine qua non de sa réussite, ou plutôt qui devrait l'être* ».

Artus qui tente d'exhiber ces diverses considérations à travers son travail, fait pourtant fausse route, et ce n'est qu'avec le temps que ses oeuvres se chargeront du sens qu'il leur donne.

Ses professeurs avoueront ne pas se rappeler de ce qu'Artus choisi de montrer durant ce « rendu » puisqu'il sanctionnait une année d'enseignement par, « *l'exhibition de travaux qui n'avaient rien à voir avec l'école* ».

L'intérêt à ce moment, contre toute attente, ne résidait plus dans ses travaux mais dans l'exhibition elle-même.

À la question d'un de ses professeurs, Monsieur Richard, qui lui demande de justifier de sa présence, après une presque année de dilettantisme absolu, Artus répondra que : « *le but de l'art est d'être montré* ».

Cette phrase qui fut lancée sur un ton impertinent lui vaudra l'obtention de ses unités de valeurs et son renvoi de l'école.

Néanmoins, Artus aura affirmé et démontré le sens qu'il voulait donner à ses oeuvres.

« **D**evant elle c'est maintenant une petite foule de critiques d'art instantanés, C'est avec plaisir que, sur la voie publique ils échangent leurs idées, et d'autres, à leur tour, traversent le carrefour pour participer eux aussi à la traversée du miroir » (Prévert).

En présentant oeuvres d'étudiant dans des sous-verre, Artus leur donne un sens différent, et prouve que la mise en scène de l'oeuvre participe elle aussi à sa reconnaissance, que si la traversée du miroir peut se faire sans passeur, elle ne peut se faire sans le miroir lui-même.

Et quel plus beau miroir que celui de ces cadres qui valorisent et inscrivent l'œuvre dans un champ « *qui n'est pas forcément le sien* » ?

Son but est alors de « montrer » que si tous les éléments qu'il utilise sont à double sens, ceux-ci ne sont pourtant valables qu'à travers « l'esthétique » qu'ils développent, dont ils sont à la fois caution et véhicules.

De ce fait l'intérêt que porte Artus à la présentation de son travail n'est plus seulement garant de la qualité l'œuvre et de l'idée que l'on en a mais aussi une preuve de son indivisibilité esthétique.

Artus met donc ainsi en exergue le rôle du sous-verre et son rapport direct avec ce qu'il protège.

Le sous-verre ne fait pas que parler de l'intégrité de l'artiste parce qu'il est aussi l'instrument qui perturbe sa volonté de reconnaissance, « *qui la met en abîme bien plus qu'en scène* ».

Artus entérine par son travail la question qu'il se pose qui est de savoir si « *la forme n'est plus une fin en soi* ».

La forme qu'il fait prendre à son évolution, l'installation et le processus qu'il met en œuvre, deviennent la matérialisation d'une idée, celle que,

« *l'art ne semble plus se suffire à lui-même* » contre laquelle il lutte fermement.

Artus dès lors et sans le savoir n'est pas sans se rapprocher des mouvements artistiques contemporains, tels que les décrits Catherine Millet :

« **L**a tendance est aujourd'hui (...) à une implication dans le système de diffusion, à une prise en charge d'un certain nombre de ses fonctions pour mieux les exagérer ou les entraîner dans leur propre parodie ».

Cela s'explique par le fait que malgré son manque d'intérêt ou plutôt sa volonté de ne pas appréhender le monde de l'art il « *consacre toutes ses facultés aux idées et aux objets de l'époque dans laquelle il vit* ».

C'est en tout cas en ces termes que, paraphrasant Courbet, l'un de ses anciens professeurs avait décrit le mode de fonctionnement d'Artus.

Quand il quitte Angoulême, Artus a donc enrichi sa démarche et posé les bases du travail qu'il poursuivra tout au long de sa vie et carrière artistique, et ses relations difficiles avec ses parents se sont arrangées avec le temps et la distance.

Malgré son renvoi de l'école Artus, au grand soulagement de son père, sera admis par équivalence à l'école supérieure d'art de Cergy-Pontoise où il rejoindra son amie Hélène

Dans l'intervalle des vacances, il travaillera tout d'abord à l'EDF/GDF (travail sans importance et sans intérêt, mais qui assoira néanmoins sa décision de refuser tout compromis dans l'exercice de toute activité autre que celle liée à son art), puis, par la suite, dans l'agence d'architecture de son beau-père, à Pantin, le cabinet Jean-Jean, Soors et Stromboni, où il sera engagé en qualité de dessinateur.

Il participera à plusieurs « charrettes » et rendra divers services en échange desquels il sera autorisé à utiliser la photocopieuse.

Passé droit grâce auquel Artus pourra développer sa pratique de la lettre, et du copy-art, dans l'auto édition de « FTBX », un (ou le) fanzine dont il est maintenant l'unique responsable.

Ce fanzine regorgera de créativité, tant au niveau de la mise en page, que dans les illustrations qu'il y réalise.

Durant toutes ces années de découvertes et d'explorations diverses, Artus affirmera donc la voie qu'il a choisie.

Il aura néanmoins beaucoup d'hésitations quant à la forme exacte que devra prendre son art, quoi que son talent l'ait déjà inscrit dans un style et une ironie qui ne le quitteraient plus par la suite.

Cergy-Pontoise, 1991-1992

Artus, qui a alors 22 ans, décide de s'installer avec une étudiante en architecture qu'il avait rencontrée lors de son année passée aux Beaux-Arts de Beauvais. Ce sera grâce à son aide qu'il mettra fin au conflit qui l'opposait à sa belle-mère.

Artus et Corinne habiteront ensemble une chambre de bonne, rue de Liège, où ils vivront une vie heureuse, retirée et paisible.

L'éloignement de sa nouvelle école et les heures qu'Artus passera dans le RER, lui permettront de lire et de réfléchir aux diverses notions qu'il avait acquises à Angoulême.

Cette année ne sera pourtant pas marquante et Artus travaillera peu. Il s'éveillera néanmoins, par la force des choses, à diverses théories artistiques qu'il tentera d'éclaircir de lui-même par le simple contact avec les oeuvres d'artistes, loyal à sa décision de n'ouvrir aucun livre d'art.

Le travail que son amie Hélène réalise cette année-là le marquera énormément.

Tant la justesse de son propos que la force de ses « images » exerceront sur Artus une influence

évidente, quoique subtile, comme en témoignent diverses oeuvres contemporaines que nous pourrions considérer comme parentes.

Artus est obnubilé par des questionnements sur le Land-Art et les installations, qu'il ne comprend qu'intuitivement.

L'étayage théorique, qui va toujours de pair avec ces mouvements, lui paraît abscons et indigne d'intérêt. Il est néanmoins fasciné par les réalisations parfaitement en dehors des lois du marché qu'il apprend à connaître.

Les démarches de Richard Long ou de Mario Merz, le toucheront d'une manière qu'il jugera superficielle, mais qu'il cherchera néanmoins à s'expliquer.

Le cheminement intellectuel et le questionnement qui en découlent, quoique riches, ne viendront malheureusement couronner aucune réponse artistique.

Artus poursuit pourtant à Cergy la série qu'il avait commencée à Angoulême avec « Défense d'afficher » sans aucun autre but que celui de montrer que « *la peinture ne représente rien et qu'elle ne représente que sa raison d'être* ». « *Ce qui arrive sur le papier n'est plus un tableaux mais un événement* ».

Il décrit « *les taches habituelles qui envahissent le papier comme étant dues à l'énervernement croissant* », « *balance l'éponge imbibée d'eau sur (son) travail puis le lave* », faisant ainsi apparaître des bouts de phrases, des mots, des alphabets ou des élocutions.

L'usage du rouge, dans ces nouvelles oeuvres est assez violent et serait, peut-être, à mettre en rapport avec le lien affectif qui le lie à cette couleur (le vélo rouge et la période difficile de son enfance), mais pas seulement, Artus vient de trouver intuitivement ce qui sera plus tard sa marque de fabrique.

Artus se sent très mal à l'aise dans les grands locaux de Cergy et bien qu'il affirme comme Stella, « *what you see is what you see* », nous pensons que ces toiles témoignent de la lutte intérieure qu'il vit alors, partagé entre la pratique du dessin et l'abstraction qu'il veut totale.

De plus, son école, éloignée de tout, est fréquemment déserte et le système d'enseignement que l'on y prodigue ne lui convient absolument pas, puisque l'on y apprend uniquement, selon lui, à défendre la peinture par de pesantes théories qu'il juge « *inutiles et superflues, dès l'instant qu'elles ont été créées dans cet unique but* ».

Artus, qui est plongé dans « L'insoutenable légèreté de l'être » de Kundera, s'interroge sur la lourdeur de la vie qu'il associe à la pratique de cet art qu'on lui demande d'expliquer.

« *La réalité du tableau* » est pour lui, « *sa seule justification* » et toute autre considération lui semble hors-propos.

Le travail d'Hélène, qui réalise à ce moment de grandes affiches en quadrichromie dans des couleurs fluorescentes : « 36.15 Code Vierge », ainsi que des objets de culte détournés (très proches des oeuvres de Duchamp qu'il ne connaît pas encore), sera plus apprécié par ses professeurs que les peintures qu'il réalise et qu'il refuse plus que jamais d'expliquer, d'une quelconque manière que ce soit, en contradiction totale avec ce qu'on lui demande.

On trouve d'ailleurs cette phrase dans une lettre (non datée) qu'il lui écrira et qui exprime assez bien son état d'esprit d'alors

« **M**on travail semble aujourd'hui plus crédible puisqu'il s'étoffe d'une certaine démarche intellectuelle que j'avais trop longtemps

niée. Néanmoins je pense que seuls n'ont pas vu dans mon travail cette démarche ceux qui ne s'y intéressaient pas vraiment ».

Hélène a alors réalisé un prie-Dieu en forme de fesse dont la forme et le sens qu'il véhicule parle tout particulièrement à Artus en tant qu'achèvement d'une démarche aboutie, poussée à l'extrême.

Artus est fatigué de la peinture, « No » et « Loose » témoignent de ce rejet mieux que ne devrait le faire toute explication.

Artus doute de son travail de peintre et commence à regretter la simplicité de ses débuts.

Il a alors oublié les immenses problèmes qu'il avait eu à surmonter et aucun retour sur lui-même ne lui semble possible.

Artus décide donc d'arrêter temporairement de peindre pour se consacrer uniquement à la pratique du dessin.

Cette décision fait également suite au désintérêt qu'Artus note chez ses professeurs pour son travail de peintre.

Artus abandonne l'école de Cergy-Pontoise d'autant plus facilement qu'il rencontre dans un bus un scénariste de film qui lui propose de réaliser le story-

board de « Deus Sex Machina », un long-métrage qui n'en est encore qu'à ses balbutiements.

Ce travail, qui correspond tout à fait à ses aspirations, le pousse dans une pratique du dessin qu'il avait presque abandonné. L'idée évolue assez vite vers la création d'une bande dessinée qui viendrait annoncer le film.

Artus s'y attelle tout d'abord avec ardeur avant de réaliser qu'il ne peut illustrer le travail d'un autre et qu'il préfère travailler seul.

Abandonnant ce projet pour se lancer lui-même dans l'élaboration d'une histoire, Artus se prend rapidement au jeu. Il écrit ainsi « Le cycle des clefs », en majeure partie sur des coins de tables ou lors de ses nombreux déplacements urbains, après avoir renoncé à travailler dans la minuscule chambre de bonne qu'il habite.

De « *l'impossibilité de toute gestualité dans un univers restreint* », qu'il décrit comme étant le principe générateur de la pratique des petits formats que nous lui connaissons aujourd'hui, naît aussi certainement son court abandon de la peinture cette année-là.

Conscient, par la force des choses, de la nécessité de la vie Artus décide de tenter une équivalence pour entrer en faculté d'art plastique afin de

poursuivre ses études. Son père est prêt à l'épauler jusqu'à ce qu'il ait enfin un diplôme.
Il l'enjoint néanmoins à chercher un travail.

C'est alors qu'Artus commencera une longue et prolifique collaboration avec la Librairie de la Poste, pour son ami et commanditaire M. Jean Beskid, pour laquelle il créera divers packagings, allant du sac plastique à l'étiquette.

Artus considérera ce travail comme étant le lien qu'il lui manquait entre peinture et dessin.

Son sac est en outre une merveille du genre puisqu'il y associe l'expérience de sa pratique des taches et des pochoirs, acquise avec la peinture, à la rigueur de son travail de dessinateur.



Ce travail est à mettre en corrélation avec sa découverte dans la même année des travaux graphiques et peints de Gustav Klimt et Egon Schiele, qu'il apprécie tout particulièrement.

Artus est autant attiré par l'expression des visages et des corps que par la violence des couleurs, une vraie révélation pour lui, qu'il aimerait les réintégrer dans la bande-dessinée dont il a maintenant achevé le scénario et le story-board avec l'aide de Corinne, l'amie avec qui il vit toujours, et qui lui procure un équilibre qu'il n'avait jamais eu avant.

Nous savons que c'est à ce moment qu'il achètera ses premiers livres d'art, dont seules les illustrations l'intéresseront « *les anecdotes sur la vie des artistes le fatigant toujours autant* ».

Bien qu'il ait arrêté de peindre, Artus est encore partagé entre la pratique de la bande-dessinée et l'attrait qu'exerce toujours sur lui la peinture.

De ce fait ses tentatives pour inclure la bande dessinée dans sa démarche artistique, ou plutôt, la problématique qui émerge d'une telle volonté, puisqu'il n'avait à ce moment, « aucune démarche artistique » consciente (d'après ses propres dires), sont du plus grand intérêt.

« **M**ais la BD n'est elle pas l'un des derniers bastions de l'art primordial du dessin (. . .) face à une peinture dont l'abstraction est similaire à une philosophie sans parole, évidente et directe » nous dit-il, « (Abstraction) qui nécessite, néanmoins et malheureusement, pour certains, une explication. Pour ceux, et je parle ici de ces personnes qui se nomment eux mêmes « artistes », qui ne peignent que dans une incapacité non dans un choix. Un choix de la forme pure qui sacrifie la vérité de l'artiste à son public blabatomate ».

Artus lance donc ici une critique acerbe de ceux qui ne sont pour lui que des usurpateurs.

Son expérience de Cergy a conforté en lui l'idée que tous les mouvements du début du siècle ont créé un nouvel académisme où « apprendre à dessiner » semble synonyme de « perte de spontanéité ». Artus cite, à ce sujet, cette merveilleuse phrase de Nicolas Souietine qu'il a rencontré au hasard d'une lecture et à laquelle sa présente réflexion répond :

« **N**'avoir pas de savoir faire en art c'est une grande chose.

N'avoir pas de savoir faire cela veut dire se passer de l'expérience fixée par la conscience. Quand on n'a pas se savoir faire on ouvre la voie qui même à la nature et à soi même. La culture ou le savoir faire est la base, inquiète la conscience et rend de peu de valeur ce en quoi consiste la valeur. Elle crée l'inquiétude en craignant d'être nature détruite. Le nouvel art introduit la conscience non pas comme une maîtresse mais comme quelque chose qui égale en valeur la nature elle même ».

Artus est en rébellion totale avec ce qu'il croit être un « état de fait » car il est pour lui évident qu'il faut apprendre les préceptes du dessin avant d'essayer de les oublier. Pour lui, « *il est plus nécessaire d'oublier son savoir faire que de n'en jamais avoir eut* », tel est en tout cas la prise de position à laquelle le conduit sa réflexion sur l'enseignement qu'il a reçu et qu'il contestera longtemps. Enseignement qui lui paraît découler directement de cette négation du savoir faire que prônaient certains artistes et autres philosophes du début du siècle, qu'il sait pourtant avoir été « *à la recherche d'une certaine pureté originelle éloignée de tout académisme* ».

Nous insisterons ici sur le fait que son travail des années suivantes sera précisément de mettre à jour ce désapprentissage de ce qui lui semblait si nécessaire de savoir, et qu'il s'était inculqué seul.

Tout le travail d'Artus est ainsi fondé sur cette ambiguïté qui consiste à exposer ses contradictions et qui ne s'explique que par l'éducation qu'il reçut.

Le père d'Artus, désireux que ce dernier apprit les règles du savoir-vivre n'eut de cesse que son fils sut comment se tenir dans le monde. Pour asseoir son enseignement, Patrick, qui voit d'un oeil très mitigé l'évolution que suit son fils, lui répète constamment, « *qu'il doit savoir avant d'oublier et connaître avant de nier* ».

Artus a été tout particulièrement touché par cette forme d'éducation, qu'il se hâta tout d'abord de refuser avant de se rendre compte que sa façon d'appréhender la réalité était toute droite issue de cette manière de penser.

Voilà pourquoi tout le travail d'Artus de ces premières années tournera autour d'une recherche de lui-même à travers ces différentes expériences et écoles qui le mèneront, par des actes de

contestations et de provocations sans cesse renouvelés, à l'élaboration de sa propre écriture.

La Redécouverte de la Peinture, La Mort du Père. Paris, 1992- 1994

Artus, qui n'a reçu qu'une maigre équivalence en deuxième année de DEUG, décide néanmoins de poursuivre ses études à l'université de Paris VIII.

Ses premières années seront surtout marquées par la découverte des écrits de Malevitch et par de nombreux voyages.

Artus commencera aussi à s'intéresser de plus près aux diverses expositions artistiques qu'il aura l'occasion de voir et réfléchira intensément au problème que lui pose la pratique bivalente et contradictoire de la bande dessinée et de la peinture, à laquelle il se remet lentement.

L'événement le plus marquant de l'année 92 sera la mort de son père qui surviendra le 22 novembre, alors qu'Artus vient tout juste de reprendre le cours de ses études. Cet événement qui le marquera tout d'abord peu, étant donné les rares contacts qu'il avait eu avec son père de son vivant, fut par la suite

extrêmement présent dans le travail d'Artus qui réalise ses premiers objets.

« La Mort du Père », sera expliqué par l'artiste comme, « *l'objet vers lequel convergeaient tous les sentiments, alors très forts, que je conservais de mon père* ». Cet objet qui fait, bien entendu, partie de la collection particulière de l'artiste, nous intéresse à plus d'un point.



On y voit apparaître la première croix et les premières empreintes du sceau familial.

Artus est l'aîné de la branche principale de la famille, et la chevalière qu'il porte est, selon sa belle mère, étrangement aimable avec lui compte tenu des relations qui les avaient toujours opposés, sujette à la convoitise de son oncle.

C'est peut-être et sûrement à ce moment qu'Artus prendra conscience de son nom.

Cette hypothèse permettra à l'un de ses professeurs différentes analyses qui marqueront beaucoup Artus par leur justesse et lui feront en partie revoir son opinion sur « la critique d'art ».

Pour Alain Monvoisin :

« **L**'usage du sceau et la redondance de caractères typographiques dans le travail d'Artus sont symptomatiques de la façon dont il extériorise la perception de ses origines avec toute la richesse que véhicule l'usage d'un tel répertoire formel ».

Cette phrase, lancée lors d'une discussion où Artus avait proclamé, « le peu d'influence que pouvait

avoir la mort de son père sur son travail », est pourtant juste dans le contexte où elle fut présentée, et ouvre une voie de recherche attirante.

Artus joue sur deux tableaux : la provocation et l'émotion liée à l'affectivité qu'il met dans ses oeuvres sont mises en scène par ce double jeu. L'œuvre plastique elle-même nage dans les eaux troubles de l'émotion personnifiée et de la forme incarnée.

« La Mort du Père » n'est plus alors un simple objet analysable comme tel, mais un reliquaire. La prise de sens qui en résulte transforme l'objet et l'éclaire d'une lumière nouvelle.

Comme dit Camus :

« **L'**oeuvre n'incarne non plus un parti pris formel, mais un drame intellectuel ».

Peut-être est-ce pour cette raison qu'Artus sera si peu loquace sur cette œuvre, d'autant moins qu'il avouera à cette époque « *n'avoir pas encore fait la part des choses* ».

Pour Artus, « cette mort ne signifie rien », néanmoins l'explication qu'il en donne est très mystique.

« **M**on père, quoi qu'aristocrate au dernier degré, était un communiste passionné. La chute du régime auquel il croyait en Union Soviétique lui porta un coup décisif que vint renforcer la proposition qu'on lui fit de renier publiquement ses idées, en échange d'un « pot-de-vin », alors qu'il était un journaliste connu, réputé pour sa droiture et son honnêteté. Je n'appris cela que lors du dernier dîner que je fis avec lui et où je découvris un intellectuel brillant doublé d'un idéaliste que je ne connaissais pas. Je crois que ce dernier repas nous permit de mieux nous connaître et surtout de faire la paix. Je compris alors ce que je n'avais pas compris plus tôt quant aux relations perturbées que nous avons eues tout au long des années (...) Patrick me semblait totalement désabusé et quand j'appris sa mort une semaine plus tard elle ne m'étonna point. En effet, les circonstances me firent penser qu'il s'était laissé mourir (...) Je

pense qu'il avait fait la paix avec lui-même, avec la vie et avec moi ».

L'Art d'Artus prend une direction inattendue et tout se trouve remis en question par cette mort inattendue.

« La Mort du Père » est chargée d'un « discours » autobiographique très fort et cette oeuvre, que l'artiste définira lui-même comme « *trop bavarde* », lui fait prendre conscience du rapport direct qui existe entre la vie de l'artiste et son oeuvre.

Artus se voit une nouvelle fois contraint de nuancer voir de réviser son discours.

« **I** est impossible de regarder l'oeuvre autrement que comme une fenêtre. L'important est de savoir sur quoi elle ouvre ».

Cette phrase de Breton pourrait très bien s'appliquer au questionnement auquel Artus doit faire face.

Artus, qui n'avait pas touché un pinceau depuis près d'un an, se doit d'admettre la force symbolique d'une oeuvre comme celle-là et, bien qu'il refuse encore la primauté du discours sur l'oeuvre, il lui

semble maintenant évident que « *l'œuvre n'est rien d'autre que le support de ce discours* ».

C'est tout du moins en affirmant ceci qu'il tente de résoudre le problème que lui pose « *cette toute petite chose issue d'une nuit d'insomnie* » et qui vient troubler toutes ses considérations artistiques.

Artus qui n'est pas encore prêt à se remettre à peindre, tout du moins pas dans le sens classique du terme, décide de donner une suite à ce premier objet en réalisant, « *Le tampon encreur* », qui élève sa problématique à ses nouvelles idées.

Il réalise donc cet objet inutilisable, replié sur lui-même, que nous connaissons : les armoiries de sa famille sont apposées par l'empreinte inversée de sa chevalière sur un tampon qui ne sert alors plus à rien.

Peut-être Artus, par ce moyen détourné, tentait d'exprimer ses idées sur l'aristocratie et d'évoquer un certain souvenir de son père ? Nous n'en saurons jamais rien, pourtant il paraît que là n'était pas le sens que revêtait, pour lui, cet objet.

Artus dit considérer que « *toutes (ces) réalisations sont autant d'autoportraits qui ne parlent que de (lui-même)* ».

Cette phrase, qu'il veut provocante, recèle forcément un fond de vérité.

C'est d'un cours avec Pascal Bonafoux, pour lequel il rend plusieurs dissertations (documents incontournables s'il en est) que se dégage cette idée que les natures mortes pourtant si « simples » d'apparence sont autant de tableaux de « chasse » qui expriment aussi bien une « histoire » (qu'un jeu de symboles plus ou moins complexes permet de déchiffrer) « que le savoir faire de l'artiste ».

Cette explication vaut aussi évidemment pour le travail d'Artus, qui se hâte de se l'approprier pour mieux expliquer son art.

Artus pense tout comme Pierre Reverdy que :

« L' *image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte. Plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique...»*

Pour Artus l'image en question est laissée à l'approche que fera le regardeur de son oeuvre, à travers son souvenir et les associations qui naîtront

dans son esprit. « Quant à la connaissance qu'aura ce dernier de « l'anecdote » et sur ce qu'elle évoque chez lui », « C'est autre chose ».

Artus qui connaît maintenant le travail de Duchamp, depuis ses années lycéennes, se sent très proche de sa pratique des ready-mades, c'est tout du moins avec eux qu'il met en rapport la fabrication de ses premiers objets.

Nous croyons que c'est de cette association que naîtrons les « planches cassées » qu'il réalisera quelques années plus tard.

Suite à la mort de son père, Artus doit s'occuper des problèmes de succession qui l'opposent à sa belle-mère. Il en retira un petit pécule qui lui permettra de vivre modestement, sans travailler, pendant quelques années.

Ses affaires réglées, Artus tentera de rompre définitivement toutes relations avec sa belle-mère. Il la verra néanmoins de temps en temps, par la force de choses, et s'en trouvera toujours plus ou moins déstabilisé.

L'interprétation que donnera cette dernière de la mort de son mari à Artus et que ce dernier a bien voulu nous confier semble totalement surréaliste, mais elle n'est pas sans être digne d'intérêt.

« **J**e rencontrais ma belle-mère la terrasse d'un café, afin de régler l'un des derniers différents qui nous opposait, pour le règlement définitif de la succession de mon père, lorsqu'elle me raconta la façon dont elle pensait que j'avais tué son mari.

Vous pensez bien avec quelle surprise j'accueillis la chose ! J'étais partagé entre le fou rire et la gêne la plus totale. J'aurais, selon elle, agi « téléguidé par ma mère » qu'elle avait tenue à l'écart de l'enterrement.

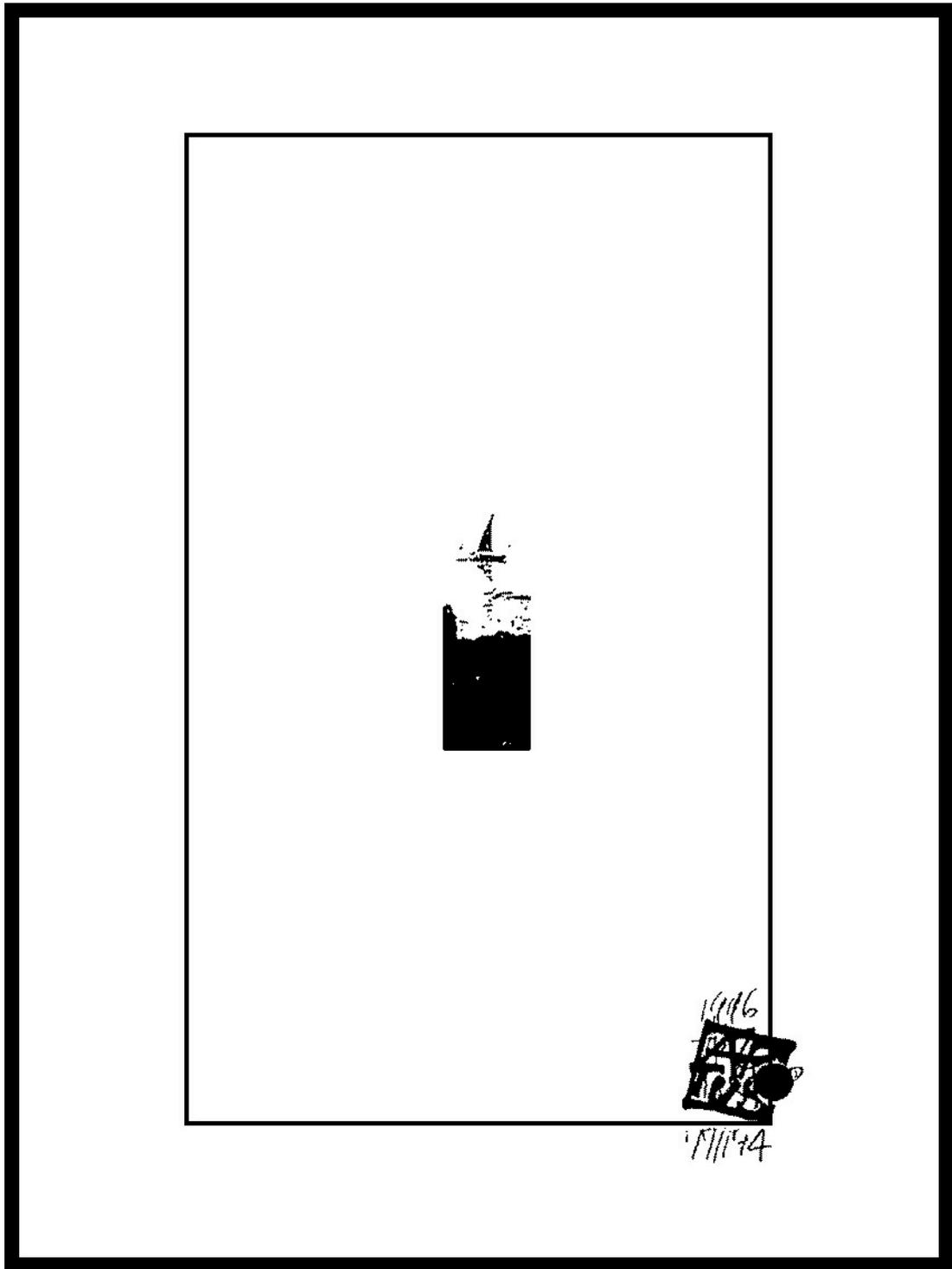
Elle aurait d'ailleurs retrouvé des clous et punaises fichés dans les meubles et dans les affaires de mon père qui attestait du meurtre que j'avais commis. Je pensais alors que la douleur l'égarait mais il me semble concevoir une certaine logique dans cette attaque. Je crois que son but était de faire germer un doute dans mon esprit afin que je ne revisse pas ma mère, qu'elle détestait cordialement, et que je n'avais, en outre, pas visité depuis des années.

De plus, je ne sais ce qu'elle raconta à « ma famille » qui était déjà portée à croire ce genre de chose (mon oncle, Raymond

Verdier, ethnologue de renom, avait été soi-disant envoûté), mais ceux-ci en gardèrent une réserve à mon égard que les années ne vinrent pas démentir.

Il va sans dire que je ne la revis plus ».

Artus, bien qu'il s'en défende, est terriblement perturbé et lorsqu'il réalise « Dérision », il exprime tout aussi bien son désarroi en matière de peinture que sa désillusion par rapport à la vie et à sa beauté calme et tranquille.



Tout se passe comme si une tempête allait bientôt venir perturber son devenir.

La stabilité qu'il a acquis dans sa vie de couple ainsi que l'équilibre précaire qu'il a atteint dans sa pratique du dessin et de la peinture est en passe d'être chamboulé.

Artus perd tous ses repères et le petit bateau qu'il dessine, symbole du havre de paix se trouve mis en abîme, tout y contribue, le sous-verre, la marquise, le format totalement disproportionné de l'encadrement mettent à jour un jeu de tensions qu'on devine sous cette apparente harmonie.

La problématique ainsi soulevée ne se verra rarement mieux évoquée que dans cette oeuvre d'une apparente banalité qu'Artus a longtemps définie comme l'une de ses meilleures réalisations. Il semble en tout cas y être particulièrement attaché.

Artus part alors en voyage avec Corinne à Venise afin de s'éloigner quelque temps de tous les problèmes qu'il rencontre. Ils y resteront quelques semaines et vivront dans une université à la périphérie de la ville.

Artus y verra de nombreuses peintures et visitera toutes les églises qu'il aura l'occasion de croiser, au hasard de ses balades le long des canaux. Il en conservera d'ailleurs un souvenir impérissable.

Nous pensons que le but de son voyage était « La Biennale de Venise » qui avait alors lieu, quoi que cette dernière ne semble pas l'avoir marqué outre mesure puisqu'il n'y est nulle part fait référence.

En revanche sa rencontre, dans la Galerie des Offices, avec « L'adolescent s'enlevant une épine du pied », parmi toutes les statues hiératiques, lui laissera une impression durable, ainsi que le siège majestueux qui se trouve face à une sculpture de Giacometti, dans la cour du Guggenheim de Venise, et que l'on trouve dans certains de ses dessins.

Ce sera à Venise qu'Artus achètera le carnet qui ne le quittera plus durant les cinq années qui suivirent et dans lequel nous retrouvons les « quarante-neuf petites peintures », qui sont sûrement parmi les plus belles oeuvres de l'artiste.

« **A** lors que je me baladais au hasard de Venise, je tombais sur cette petite librairie « Calle Della Mandola » qui n'était pas sans me rappeler celle de la rue St. André des Arts, qui n'existe plus aujourd'hui, et où j'allais avec Pierre voir des livres anciens. J'ai toujours eu un rapport assez intime avec les beaux objets, les beaux livres et lorsque je

vis ce carnet je me décidais rapidement à l'acheter, bien qu'il me coûtât mes dernières économies. Je commençais tout d'abord à dessiner dedans, mais je me rendis très vite compte que cela ne correspondait pas à l'image un peu sacrée que je me faisais de ce « grimoire ». Il resta donc longtemps sans être utilisé dans un coin de ma chambre à Paris. Et lorsque je retombais dessus par hasard, il me donna l'envie d'écrire dedans, de peindre, de le maltraiter... »

C'est donc dans une communion totale avec l'objet, une certaine symbiose d'esprit qu'Artus commence sa pratique du carnet.

Ses premières peintures sont fortement imprégnées de l'idée qu'il a de ce qu'il décrit lui-même comme un grimoire.

Nous remarquerons ici qu'Artus ne peut tout d'abord pas dessiner dans ce carnet tant l'image qu'il s'en fait est « *un peu sacré* ».

Elle est d'ailleurs tout à fait liée au souvenir qu'il a des oeuvres de Pierre chez qui il a aussi appris que « *la couverture donne valeur au livre* ». Il lui faut donc attendre que ce livre resurgisse, « *par hasard* » dans sa vie, avant qu'il ne ressente une invitation à y

travailler, encore qu'il lui faille pour cela « *le maltraiter* »

Ce carnet peut, du reste, être séparé en trois parties qui correspondent à trois phases dans l'évolution d'Artus.

La première, celle qui nous préoccupe maintenant, s'étale de 1993 à 1995, elle est surtout remarquable par son côté précieux et le rapport très marqué qui s'y développe entre contenu et contenant.

L'écriture y joue un rôle prépondérant, ce qui valut d'ailleurs à Artus d'être assimilé au mouvement Lettriste, qui n'a pourtant que peu de rapport avec sa démarche.

On y décèle néanmoins un même désir d'affirmer la lettre comme image et de la libérer de son rôle de signifiant, « *puisque'elle n'est plus un mot mais un signe pictural abouti* ».

Pourtant la volonté qu'affirme Artus semble plus liée à la symbolique de la lettre et à son rapport avec le carnet, dans lequel elle est inscrite, qu'à toute autre chose.

Si on s'en réfère à l'analyse qu'en avait fait Alain Monvoisin peu de temps auparavant, la lettre fait ici

référence aux origines aristocratiques d'Artus, que ce dernier évoque par un jeu d'écriture volontairement illisible ou de chiffres manuscrits, presque gravés dans le papier.

L'explication qu'en donne Artus est très simple :

« **L'***Intérêt du chiffre réside uniquement dans le fait qu'il n'est pas un mot* ».

Pourtant quand Artus écrit ces nombres, il n'expose à notre vue que les chiffres dit « magiques », ceux qui sont si lourds d'une signification profonde, « ceux qui sont presque des mots ».

Du reste le chiffre quatre, symbole d'universalité, et de malchance chez l'artiste, est toujours absent comme si Artus voulait nous montrer que son travail lui est bien personnel, comme s'il voulait prouver par là qu'une fois la peinture épuisée il ne reste que cette absence qui devient par la même évidente dans son absolu.

C'est aussi une certaine façon de « conjurer le sort », puisque par cette même absence, le chiffre quatre se met à briller de milles feux.

À cette époque, où la redécouverte de la peinture passe par l'intermédiaire du carnet, Artus peindra l'une de ses premières toiles, qui porte du reste le titre « quatre ».

Encore une fois, bien que cette dernière ne soit pas sans rappeler Jasper Johns, elle n'y fait que peu référence.

Artus est alors plongé dans la lecture « D'Arkham Asylum », une bande dessinée illustrée par Dave Mc Kean dans laquelle nous trouvons, en page de garde, une peinture qui l'influença énormément.

On y voit une empreinte de lettre rouillée, probablement faite dans du plâtre, rehaussée de divers graphismes et lettrages.

Artus est particulièrement sensible à ce travail qui mêle adroitement photographies et peintures et qui n'est pas sans lui rappeler celui de Bill Sienkiewicz, dont il possède quelques planches originales.

Artus y voit tout d'abord une réponse possible aux problèmes qui le préoccupent quand à la façon de réinvestir sa peinture dans la bande dessinée qu'il a en projet, et dont l'histoire est maintenant parachevée.

Artus se rend néanmoins très vite compte qu'il ne veut en aucun cas mêler ses deux passions dont il n'a pas encore défini les limites exactes.

Néanmoins, il semble conscient de l'intérêt de plus en plus important que revêt l'art pour lui et une bande dessinée, toute bien réalisée qu'elle soit, ne sera en aucun cas le véhicule d'un message universel.

La lecture qu'il a fait des « entretiens de Moebius avec Numa Sadoul » le conforte d'ailleurs dans cette opinion :

« **A** force de trop vouloir « définir » un discours manque son but, « si le monde était clair l'art ne serait pas » et la BD dans son déroulement linéaire, aussi magique qu'elle puisse être, ne rivalisera jamais avec une peinture faite d'émotion pure, clairement indéfinissable et abstraite ».

Artus, qui s'est aussi intéressé aux peintures abstraites de Moebius où s'entrelacent des formes plus ou moins distinctes, croit que le rapport à l'illustration, quand il est si clair et évident, est à éviter. C'est cette idée qui le confortera dans l'impression qu'il doit autant que possible éviter la

confrontation de ses deux univers qui ne lui semblent pas rapprochables.

Il est pourtant indéniable qu'il est de plus en plus attiré par les nouvelles écoles de bande-dessinée qui utilisent la peinture. Artus y sent néanmoins une récupération de certains moyens propres à l'expressionnisme et ne saura dire, *« si plagiat il y a s'il est bon ou mauvais et surtout quelle part de création revêt cette nouvelle forme d'expression »*, même s'il est toujours autant attiré par les rares planches originales qu'il a l'occasion de croiser.

Quand Artus réalise son « a », il a donc dans l'esprit le travail de Dave Mc Kean. Comme lui, il tente une prise d'empreinte d'une lettre, la différence viendra surtout du fait qu'Artus ne l'enlèvera pas totalement, pour pouvoir la repositionner sur le carton, à côté de la marque qu'elle y a laissée.

L'importance de la façon dont cette dernière est collée est capitale pour l'artiste :

« **S**eule la force de la peinture sur laquelle j'avais fait glisser la lettre la maintenait, et lorsqu'elle se détacha de son support quelques mois plus tard je décidais de ne pas la recoller mais de la poser dessus, ce qui explique

que je présente toujours cette oeuvre à plat. Elle exprime un repentir qui est pour moi très important ».

Cette peinture est, en outre, l'une des seules qu'Artus ai réalisée à l'huile qui, comme nous le savons, permet d'incessantes retouche dues à son long temps de séchage.

Néanmoins l'importance que revêt ce repentir, dont nous parle Artus, est sûrement liée à la difficulté qu'a ce dernier de retravailler une oeuvre.

Artus avoue « *haïr travailler l'huile* » car « *rien est jamais sec quand on le désire* », (. . .) « *Il faut donc attendre des jours entiers, dans cette odeur si désagréable, avant de pouvoir tenter arracher un morceau pour atteindre une couche inférieure qu'on a laissée là dans ce but. Avec la peinture à l'huile tout part* ».

Artus, déçu par cette expérience, n'utilisera plus jamais la peinture à l'huile et ceci malgré la richesse symbolique que cette dernière aurait pu générer dans son oeuvre.

Les peintures du carnet, issues de techniques mixtes, seront principalement réalisées à base d'aquarelle et de lavis, tout du moins dans la première partie.

La peinture numéro quatre est la première où apparaît cette volonté de dégrader le support, de laisser une empreinte profonde du passage du crayon.

« Sept », qui apparaît en creux sur un fond coloré, n'est pas sans nous rappeler les teintes qu'utilisait Delacroix.

Artus avait l'habitude, à ce moment, d'assister régulièrement au cours que son amie Hélène suit le soir au Louvre.

Si l'on en croit Bergson :

« **L**a perception et l'expérience ne sont pas instantanées, le souvenir joue un rôle essentiel dans notre expérience ».

C'est pourquoi nous pensons que ces visites se sont forcément répercutées sur le travail d'Artus, comme cette peinture en témoigne.

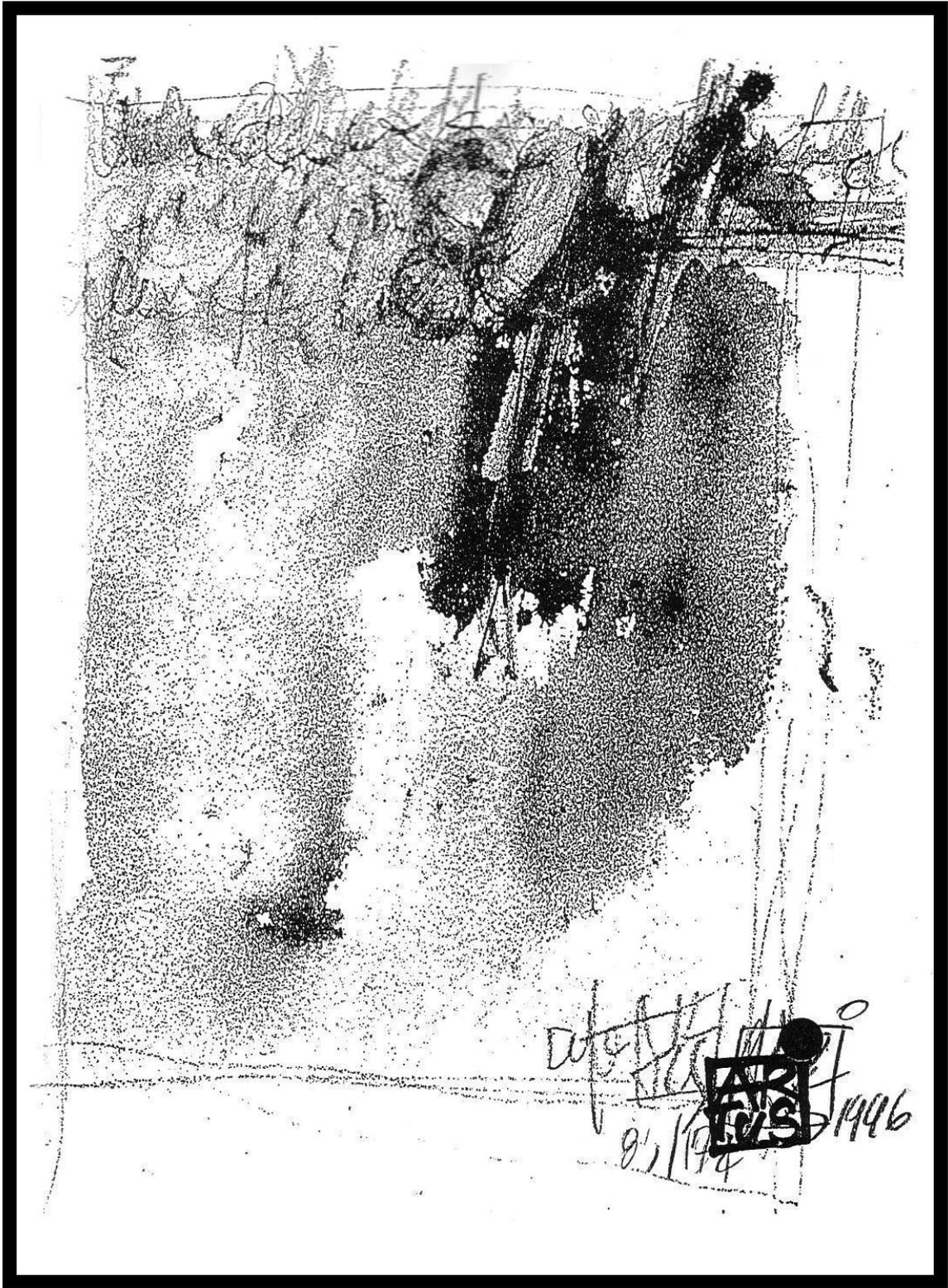
La peinture numéro sept fait partie de ces peintures réalisées à la hâte et que l'on pourrait définir comme ayant la force de leur évidence.

Une série de nombres, que vient clôturer le chiffre sept, qui donne son titre à l'œuvre, est énergiquement apposé en haut de la feuille, puis repassée, réécrite jusqu'à sa disparition.

Un lavis très léger vient alors effacer tout ce qui nuit à la gestuelle de ce « sept » en affirmant sa position dans l'espace, dont le vide est habilement contrebalancé d'une signature dont le but semble être de rééquilibrer cette composition.

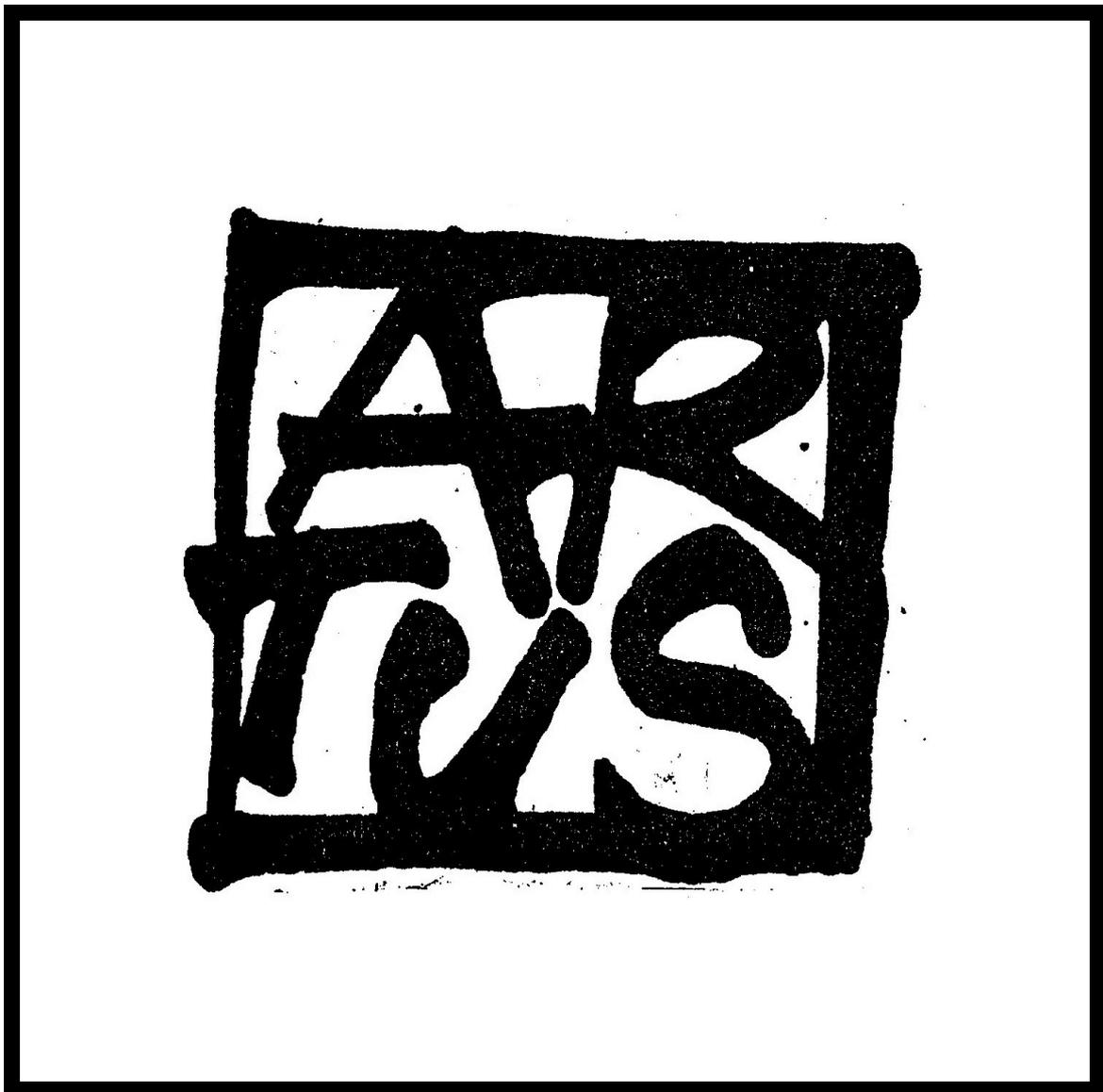
C'est un artifice qu'Artus utilisera souvent et aussi la première apparition raisonnée dans ce carnet.

Artus a longtemps refusé de signer ses travaux, puisqu'il disait n'y voir « aucun intérêt esthétique » et « à peine un intérêt commercial », avant d'accepter ce qui finalement était jugé incontournable.



L'acte de signer est d'autant moins fortuit qu'Artus se joue dès lors du sens de cet acte qu'il a toujours gardé à l'esprit.

La signature vient alors légitimer l'œuvre dans une optique commerciale, mais elle est aussi, selon l'artiste « à considérer comme une oeuvre à part entière », puisqu'il prit autant de soin à la réaliser qu'il aurait pris pour un tableau.



C'est dans ce sens que nous pouvons alors dire que sa signature contient toute la problématique lettriste telle que la définit Isidore Isou.

Artus qui réalise à ce moment un premier recueil de ses oeuvres agrandit sa signature au format d'une peinture et la présente comme telle, elle est alors conçue : « *comme une nouvelle forme indépendante de la forme figurative et de la forme non-figurative* », ce qui correspond en tout point à ce que l'on peut lire dans le manifeste de ce mouvement qui prône l'avènement « *d'une troisième structure fondamentale révélée à l'art plastique* ».

C'est dans cette problématique formelle qu'Artus réalise la peinture numéro dix, qui n'est autre qu'un all-over d'écriture, de signes illisibles qu'une tache vient en partie effacer.

Il ne peut s'agir là d'un motif décoratif puisqu'il n'exprime aucune volonté d'être vu comme tel, ni aucune symétrie.

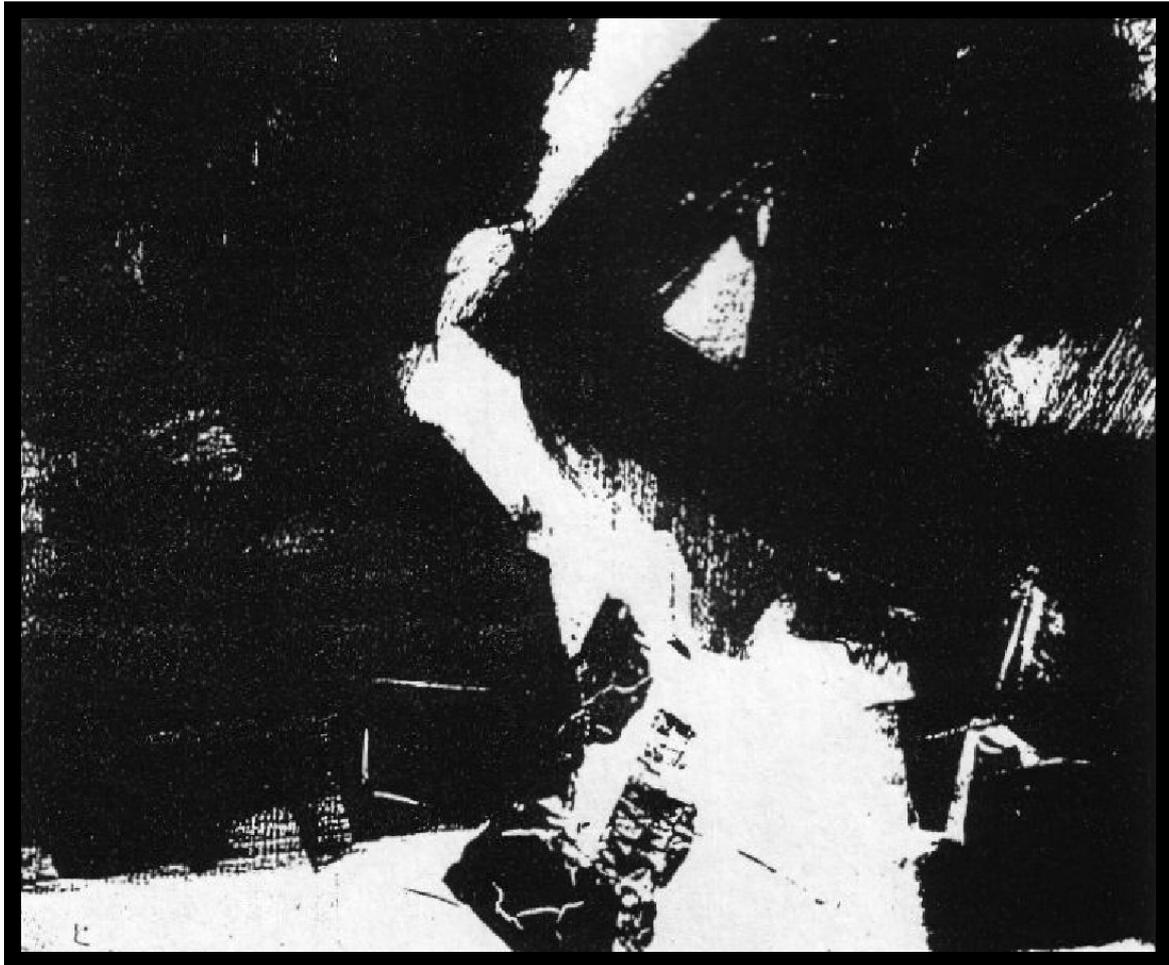
On ne peut absolument pas lire le texte, ce qui abonde dans le sens de la théorie Lettriste. Le signe est ici apposé pour son esthétique pure que rien ne vient remettre en question. Néanmoins, ce texte renferme un pouvoir évocateur que refusait le Lettrisme.

En renvoyant à l'univers intime de l'artiste, il n'est plus « une page brouillonne d'écriture » pour devenir autre chose. « *Il n'est pas* » pour n'être qu'un symbole d'une esthétique du signe, ni une allégorie de la lettre.

Artus a trouvé, sans le savoir, un moyen de contourner le problème que lui pose l'abstraction.

Artus hérite alors d'un tableau de Miotte, avec qui son père fut ami et qu'il a toujours vu dans la chambre de ce dernier.

Il y a de fortes chances pour que ce tableau soit à l'origine de la vocation d'Artus en tant que peintre abstrait ; pourtant Artus y a toujours vu un personnage « *les mains sur les hanches et dont le coude se dégagerait de manière agressive* ».



Artus, bien qu'il possède toujours ce tableau sur l'un des murs de sa chambre, avouera « *toujours ressentir une déception en regardant cette peinture* », « *qui lui semble avoir manqué son but* », en permettant « *une identification figurative* ».

Artus tachera toujours, dès lors, de n'avoir aucune apparition de « *figure* » dans ses oeuvres.

Artus ne fait pas que réfléchir à l'importance que revêt l'abstraction comme moyen d'expression

privilegié dans sa quête d'absolu mais déclare cette importance « *cruciale pour son équilibre tant affectif que spirituel* »

À la suite de ses nombreuses visites au Louvre, Artus réalise que :

« **L**a structure qui est à la base de tous ces grands tableaux académiques peut fort bien se passer de toutes ces architectures et des personnages qui viennent la masquer. Si le but de telles toiles est d'exprimer à travers leur composition un absolu, une élévation spirituelle ou une certaine stabilité pourquoi alors ne pas peindre uniquement les formes géométriques qui signifient cela bien plus clairement qu'aucune peinture figurative ne pourra jamais le faire ».

Artus se sent très proche du suprématisme, dont il découvre tenants et aboutissants, en lisant la majeure partie des écrits de Malevitch.

Il voue depuis un culte quasi mystique au « carré blanc sur fond blanc » qu'il définit comme : « *L'icône de notre temps, (...) puisque incarnée* ».

« **E**n réduisant « Le carré blanc sur fond blanc » à une forme géométrique, à un signe, ne s'approche-t-il pas des règles qui régissent l'univers? On ne devrait pas lui chercher de déguisements, ni thématiques, extra picturaux, intellectualisant, mythisant -il les contient tous- car il est avant tout un objet plastique ».

Artus aime d'autant plus cette oeuvre qu'elle est l'une des premières qu'il ait vues et qui l'ait autant marqué. La première en tout cas qui ait amené un raisonnement que la lecture des écrits n'ait pas contrarié, et ne lui ait réservé aucune surprise. Puisque « la compréhension de ces idées lui était venue seule en regardant l'oeuvre elle-même ».

Selon Kant, « on peut en général appeler « la beauté » l'expression d'idées esthétiques ». C'est ainsi qu'Artus voit maintenant l'art, « un art qui se doit d'être « incarné » pour être vrai », voilà en tout cas la définition qu'il en donne.

Artus s'est alors rendu à Amsterdam au « Stedelijk Museum » où il a vu les travaux de Rainer dont il aura à subir la pesante influence. Dans les oeuvres

auquel il est confronté Rainer recouvre ses écritures d'une large couche de noir qui vient les masquer, n'en faisant apparaître que certaines parties.

Artus, qui est plongé dans des recherches similaires, trouvera dans les œuvres de cet artiste des échos et une puissance qui le feront encore progresser (cf. : peinture numéro treize).

L'influence de ces deux artistes se fera surtout ressentir sur la première moitié du carnet, où Artus s'essaye à un habile mélange de craies grasses, d'écoline et de mine de plomb, alors qu'il n'avait jusque-là travaillé qu'aquarelle, gouache, et Posca-ces stylos dont se servent les graffiteurs pour peindre sur les murs.

Le mélange de ces trois matériaux combinés à cette écriture qui précédait chacune de ses réalisations, sur la page même où il allait travailler, était du plus grand effet.

Nous pouvons l'expliquer de deux manières différentes. Tout d'abord par le fait qu'Artus, qui avait toujours usé de tels artifices, s'en servait certainement pour combler une certaine « angoisse de la feuille blanche », et ensuite parce que cela lui permettait aussi de réinscrire ce carnet dans ce qui était sa fonction première : l'écriture.

En laissant transparaître ces mots et ces signes, Artus prend donc le parti dans un premier temps d'exalter l'essence même de l'objet dans lequel il travaille et, dans un second, de nier l'usage classique qui lui était imparti, sans doute pour dévoiler la nouvelle fonction auquel il le destine.

La trace qui est laissée ne peut alors être considéré comme un repentir mais plutôt comme un moyen d'affirmer un nouvel espace qui impliquerait une relation évidente entre la peinture et l'écriture.

Selon Schwitters, la seule activité de l'artiste est là :
« *Reconnaître et délimiter* ».

Pour Artus :

« **L'***abstraction élimine l'objet au profit du monde intérieur de l'artiste, cette quête mystique* ».

La peinture est conçue comme le meilleur moyen d'introspection qu'à l'artiste en face d'une écriture qui ne peut traduire les doutes et les incertitudes qu'il est lui-même incapable d'exprimer clairement ; tel est en tout cas ce qui se dégage de l'analyse des premières pages de ce carnet qui sont incontestablement liés au désir d'Artus d'évacuer un

lourd passé, chargé d'événements supérieurs, dont la mort du père marque l'apogée.

Le cours des réflexions d'Artus s'éclairera d'une lumière nouvelle après qu'il ait rencontré Frédéric Casse, un étudiant qui avait interrompu sa scolarité avant de reprendre de brillantes études artistiques à Paris VIII.

Artus et Frédéric auront de nombreuses discussions qui seront très motivantes aussi bien pour l'un que pour l'autre. Une solide amitié naîtra de l'admiration réciproque qu'ils se portent encore aujourd'hui, comme en témoignent les divers textes qu'écrira Artus sur le travail de son ami.

C'est à la suite de l'une de ces discussions qu'Artus formulera sa théorie des quatre morts dans le but d'expliquer à Fred sa démarche. Et quoique ceux-ci n'aient pas voulu nous en faire part nous avons néanmoins retrouvé une note à ce sujet, dans un carnet qu'Artus a bien voulu nous permettre de reproduire ici.

« **L**e premier sait qu'il va mourir et peint comme il écrirait son testament, le second ne connaît pas sa mort prochaine, il continue néanmoins sa courante pratique, le

troisième s'invente une mort pour augmenter la cote de ses oeuvres dites posthumes, et le quatrième fait semblant de mourir dans le même but, mais révèle par la suite ce stratagème qu'il revendique et expose. Lesquels sont des « Artistes » et en quoi leurs travaux sont-ils plus valables ? Qui ou qu'est-ce qui fera leur crédibilité ?"

Ce petit laïus, qui résume leur conversation, dont ils refusent l'acte de manifeste, comme en atteste l'absence de toute revendication et le détachement dont ils font montre à son égard, eût néanmoins des répercussions évidentes dans leur rapport réciproque à l'art.

La connaissance des diverses tendances et mouvements contemporains, qu'ils avouent ne pas avoir véritablement cherché à développer, fut contrebalancée par les questions qu'ils se posaient sur les rares expositions auxquelles ils assistèrent.

La pratique en dilettante de la Bande-dessinée qu'ils avaient en commun les rendis d'autant plus sceptiques quant à la valeur de l'art, que ce dernier n'était pour eux qu'une arnaque de plus.

Par ailleurs, le rapport à l'argent, qui selon Fred « entérine l'art » est aussi présent dans le travail

d'Artus que dans celui de son ami, et quand ce dernier déclare, apparemment pour le simple plaisir de la provocation, que son unique but est de devenir « riche et célèbre », son propos n'est pas sans sous-tendre la relation qui existe entre célébrité et argent. Et plus que cela, que le statut d'artiste contemporain dépend du fait que l'on acquière richesse et célébrité de son vivant, où plus exactement que l'on veuille l'acquérir, contrairement aux peintres maudits du début de ce siècle « qui sacrifiaient tout pour leur art » (Idée qui ne sera développée par Fred que quelques années plus tard).

Seulement pour Artus cette constatation, car c'est bien d'une constatation qu'il nous fait ici part, n'est acceptable que tournée en dérision, et pour le caractère de jeu, de pari, qu'implique son acceptation (contrairement à son ami qui dénonce et contourne ce qu'il nomme lui même « un état de fait »).

Il semble donc que le rôle du petit texte ci-haut ait été de nous faire part de la nécessité qu'avaient les deux amis de réintroduire un tel rapport à l'art dans notre lecture de leur travail, quoiqu'ils l'aient dénié par la suite.

Prenant pour base une telle réflexion, nous pouvons dire que leur production se met dès lors à osciller

entre un art formel et un art conceptuel qu'ils contestent néanmoins.

Nous ne savons précisément pas quelle réponse ils donnèrent par la suite à cette discussion, ni quels furent ses répercussions exactes, mais nous pouvons néanmoins y voir la marque de leur intérêt croissant pour ces questions (que soulève avec de plus en plus de justesse l'art contemporain) sur le rapport entre les lois du marché et les instances de légitimation, dont les musées dépendent et font partie.

Ce qui en découle s'exprimera, selon nous, par une interrogation, d'autant plus acerbe et effective dans le travail d'Artus qu'il en est conscient, sur la fonction de ces dernières et une réelle remise en cause de leur rôle.

Artus qui suit en cela le cheminement de pensée de Malevitch « *pense qu'il ne faut pas installer des sarcophages de valeur, installer des mecques pour la prosternation* ».

C'est sûrement dans le but d'exprimer cette idée qu'il réalise son premier happening. Happening qui prendra un sens tout particulier dans l'enceinte de la Faculté, à laquelle il attribue une fonction de révélateur.

Artus affirme sa volonté « *d'avancer les yeux ouverts* » et de « *détruire pour trouver l'essence des choses* » et lorsqu'au moment d'un rendu, où il doit présenter son travail du semestre, il signe et revendique la performance d'un autre (au lieu de montrer son propre travail), c'est incontestablement dans le but de poser la question de l'appartenance de l'œuvre à un artiste, un lieu, et un temps donné.

Artus affirme ainsi non seulement que l'art est à la portée de tous, à partir du moment où l'on soutient une démarche artistique, mais aussi que ce dernier est autant tributaire du rôle du regardeur et des instances de légitimation que de l'artiste lui-même.

Selon Tàpies :

« **L'**art a toujours été pour une part une oeuvre collective (...) il faut donc en même temps tenir compte de l'œuvre de l'artiste et de la tâche de ceux qui lui ont prêté attention, surtout à ses débuts, qui lui ont donné son importance et son sens devant le public (...) il est donc clair que le problème de

L'expression artistique est étroitement lié à celui de liberté de l'art ».

Artus se substitue aux instances de légitimation, « *il les devient* » « *par le seul pouvoir de sa volonté* », et, en apposant son sceau, sa signature, il affirme le rôle de « *celui qui a lancé l'œuvre d'art* » comme artiste lui-même, en faisant part de son imprécation de plus en plus importante dans le système de reconnaissance de l'œuvre artistique.

Artus pourrait paraître très proche de la démarche de Duchamp qui, selon Marc Dachy, vise, « *à piéger l'incohérence des instances de légitimation, d'en montrer le caractère désuet et autoritaire* », mais le but d'Artus est, plus que tout, de montrer que tout le monde peut s'instaurer du jour au lendemain « *regardeur* » et passer outre la loi du marché pour mieux affirmer l'œuvre en tant que telle (et pour cause la réflexion commune d'Artus et son ami Fred, qui, comme nous l'avons vu, les avait amené à penser la côte de l'œuvre comme la, ou l'une des, condition sine qua non de sa reconnaissance par les galeries et par les musées).

Artus a certainement entendu parler de ces artistes qui rachètent eux-mêmes leurs oeuvres, les font acheter par des amis et les rachètent par la suite,

pour augmenter leur cote et ainsi pouvoir prétendre à une reconnaissance « par l'argent ».

Artus avoue à ce sujet que : « *La démarche en elle même lui semblerait intéressante si elle était affirmée en tant que telle* ».

Fort de ces diverses considérations et de plus en plus persuadé que rien n'est ni gratuit ni un hasard, Artus conçoit alors la signature qu'il appose comme un résumé de sa pratique artistique et de ses expériences lettristes.

Le cérémonial qu'avait mis en place son camarade lui semblait tout à fait à même d'amener une certaine sacralisation de l'acte de signer et de la signature, acte qui serait alors venu évoquer le mythe de l'artiste qui n'existe que par sa griffe. Malheureusement cette problématique est totalement absente de l'œuvre qui gît sur le sol. Artus décide d'y remédier sans se soucier de l'avis « des autres », quoiqu'il ait demandé la permission à « l'artiste », « d'agir sur son œuvre ».

La signature est comprise comme un résumé d'intentions, puisqu'elle légitime l'œuvre (au même titre que le style, pour des yeux plus avertis).

C'est cet ajout de sens qui lui permettra de se réapproprier cette œuvre, « *et de la nourrir d'un nouveau discours* ».

Cette expérience sera très importante pour Artus car elle viendra mettre un terme à ses doutes quant à la valeur de tels gestes, et lui permettra d'appréhender d'une plus large manière le domaine artistique en y inscrivant sa démarche dans la lignée Duchampienne de provocation et d'interrogation.

Artus répond sans le savoir la question que Dawn Ades pose à propos de Duchamp, « *L'artiste élève-t-il alors un objet ordinaire du rang d'œuvre d'art ou bien, tel un cheval de Troie, infiltre-t-il les rangs de l'art pour rabaisser les œuvres d'art au niveau des objets ordinaires* », en faisant glisser le débat sur une autre question qui est de savoir si ce dernier « *n'est plus un artiste, étant lui-même devenu une œuvre d'art* » (Nietzsche).

Artus réfléchit, non pas à la simple fonction d'artiste, mais sur le sens même de ce mot qui n'est pour lui qu'une « *couverture sociale pour les marginaux* », et ajoute : « *c'est en comme tel que je suis considéré par la famille de mon amie Corinne qui n'a, par ailleurs, jamais vu aucune de mes œuvres* ».

Duchamp dira lui-même à propos de la famille, complétant l'idée qu'Artus développe plus haut, « *qu'elle vous force à abandonner vos idées réelles pour les troquer contre les choses acceptées comme telle par la société et tout le bataclan* ».

Artus durcira donc sa position et continuera d'autant plus de peindre et d'accumuler des gestes dits iconoclastes, que sa position semble incomprise de ses proches.

Cette évolution qu'il ressent sera sûrement à la base de la cassure brutale qui marquera un nouvel état dans l'évolution de son art et un changement radical dans le cours de sa vie.

La peinture, Revendication, 1994-1996.

« **I**l arrive que les décors s'écroulent
(...) un jour le « pourquoi » s'élève
et tout commence (...) la lassitude
est à la fin d'une vie machinale mais elle
augure en même temps le mouvement de la
conscience. Elle l'éveille et provoque la
suite. La suite, c'est le retour inconscient
dans la chaîne ou l'éveil définitif. Au bout
de l'éveil vient avec le temps la
conséquence : suicide ou rétablissement »
(Camus).

Artus, en octobre 1994, alors que sa vie avec Corinne semble heureuse, rencontre une jeune Américaine de 21 ans, étudiante en philosophie, avec laquelle il décide de vivre dans le petit appartement qu'il a hérité de son père, au quatorze rue Portefoin, à Paris.

Cette rupture sera d'autant plus difficile que les cinq années de vie commune qu'il avait partagées avec Corinne avaient créé des liens que rien ne semblait pouvoir ébranler.

Pourtant Artus dans une lettre à Louis, son beau-père, expliquera :

« **J**'avais été attiré par Veronica à un moment où ma vie avec Corinne traversait une crise qu'elle ne voyait pas, alors qu'elle s'était elle-même renfermée sur cet univers figé et raisonnable que nous avions créé ensemble pour nous protéger du reste du monde ».

Cette crise dont parle Artus est liée à sa découverte des écrits philosophiques existentialistes et plus particulièrement d'un petit livre de Tadeusz Konwicki, « La petite Apocalypse », qui implantera un germe de doute dans son esprit. Artus ressent un besoin de s'affirmer, qui amènera la rupture violente de toute relation avec Corinne et, à travers elle, avec sa vie passée.

Cette rupture, qui ne se fera pas sans heurts, sera très mal vécue par l'artiste, bien qu'il l'ait jugée nécessaire, et marquera la date de son ouverture sur le monde.

Artus considérait en effet que cet intermède de calme et de volupté qu'il venait de traverser lui avait permis de s'accepter et d'accepter les autres, de pardonner, pourtant il nous paraît évident, en regard de son passé, qu'il lui ait fallu, à cette époque justement, poser les bases d'une nouvelle vie pour se réaliser, comme si le passage d'un état à l'autre ne pouvait se faire sans souffrances.

Il trouvera en Veronica un écho aux questions qui le préoccupent et ce sera à travers elle et grâce à elle qu'il redécouvrira « *sa raison d'être* ».

Une raison d'être que l'on découvre liée à sa pratique de peintre, bien qu'il ait longtemps niée l'importance primordiale qu'elle avait toujours eue dans sa vie.

Artus doit faire face à son incorporation obligatoire au service militaire actif, après avoir été déclaré apte et sursitaire quelques années auparavant.

À la lueur de l'importante correspondance qu'il entretient avec le bureau du service national duquel il dépend, on peut réaliser qu'Artus n'a jamais cessé de crier son refus de cet endoctrinement obligatoire, qu'il va même jusqu'à dénoncer dans une lettre au Ministre de la Défense, ou il déclame :

« **J**e ne veux ni porter une arme ni faire mon service militaire et je demande à ce que mon cas soit réexaminé (...) et si je n'ai pas demandé l'objection de conscience c'est parce que je pense que nul ne doit payer d'une année supplémentaire ce refus ».

Artus recevra une réponse-type qui lui expliquera succinctement « qu'il ne peut échapper à son devoir ».

Artus ne veut pas se faire passer pour fou pour se faire réformer, bien qu'il ait eu connaissance de la facilité avec laquelle « cela marchait ».

Pour cette raison, il est partagé entre l'admiration et le mépris envers ces personnes qui crient ainsi leur haine des armées, à l'instar d'un Arp qui clame, devant les instances qui doivent décider de son aptitude :

« **J**'aime calculer lentement mes faux, j'aime les calculs faux, car ils donnent des résultats justes j'aime également calculer avec beaucoup de peine sans obtenir aucun résultat (...), et qui inscrit sur un tableau l'incroyable résultat de

cette addition, lorsqu'on lui demande son age : *16 septembre 1887+16 septembre 1887+16 septembre 1887+(...)* ».

Artus préfère la voie de sa conscience qui lui dicte d'affirmer sa position aux yeux de tous.

On lui conseille néanmoins d'aller voir un psychologue pour qu'il eût, en arrivant à la caserne, une lettre qui explique son cas. Cette lettre que nous avons retrouvée décrit la pathologie avancé dont souffre Artus :

« **M**. *Boutaud de Lavilléon Artus présente des troubles de la socialisation difficultés à se soumettre à s'inclure dans un groupe ainsi que des troubles du caractère instabilité, isolement, conduites auto-aggressives, secondaires à des traumatismes précoces de type abandonnique et violent (...)* Cette personnalité fragile est très anxieuse de devoir vivre dans une communauté, situation qui pourrait l'amener à une décompensation psychotique ou à des conduites auto-aggressives ».

Artus se sent prêt à refuser toute marque d'autorité sur sa personne et l'on retrouve dans une lettre, jamais envoyée, adressée à sa mère et à sa grand-mère, l'explication de sa démarche.

« **J**e pense vous avoir expliqué l'importance que revêtait pour moi l'expérience du service militaire, c'était pour moi un grave cas de conscience auquel je pensais depuis près de quatre ans (...) il était évident que je risquais la prison puisque mon but était de refuser toute obéissance à un système que je niais, j'eus de la chance - en était-ce? d'ailleurs rien n'aurait pu alors infléchir ma décision. La prison me semblait un doux foyer, peuplé de diverses lectures, face à une quelconque acceptation d'un tel système (...) j'étais de toute façon décidé à risquer la prison plutôt que d'être réformé pour déséquilibre psychique, je préférais exprimer mes idées et lorsque je fus, après diverses péripéties, envoyé devant le psychologue qui avait le pouvoir de me réformer je lui montrai tout d'abord ma lettre d'introduction avant de décider à tout va de lui exprimer mes idées sur le service

militaire. Je me suis alors vu nier les idéaux chers à notre patrie dont l'armée était pour moi un symbole contradictoire ».

Artus eut la chance de tomber sur un psychologue conciliant qui lui évita la prison, non sans l'avoir menacé que la mention « à surveiller en cas de guerre » ne fut apposée sur son dossier.

Artus, qui est plongé dans la lecture de « Ainsi parlait Zarathoustra » est convaincu, par la force des choses, du « vouloir-libère » Nietzscheen qu'il érige en système, et applique de ce fait à la peinture, dont il décrète le nouvel avènement.

Pour lui :

« **U**ne peinture dénuée d'intention n'a aucune raison d'être ».

C'est donc en ce sens qu'il déclare :

« **L**a peinture est politique, l'artisanat pas ».

Pourtant Artus a bien assimilé sa pratique à cet artisanat-là (A-politique et A-pictural), ce qui nous laisse présupposer qu'il ait implicitement accepté que son art ait pu répondre, pour une période au moins, à la définition que donnait Tatline à Malevitch de la peinture, (lors de l'exposition Zéro-Dix, ou il avait mis sous ses œuvres une pancarte indiquant « peintre professionnel »), qui se limitait selon lui, et avant tout, à « *une activité de la plus grande habileté artisanale* ».

Artus ne renie pas cet « *état de fait* », mais il estime, poursuivant en ceci la réflexion que le « carré blanc sur fond blanc » de Malevitch avait éveillée en lui, « *qu'elle ne se limite pas qu'à cela, loin s'en faut* ».

Ainsi Artus, fort de ces nouvelles pensées, croit qu'il est grand temps pour lui de revendiquer son art en tant que tel, d'atteindre ses aspirations, de réaliser son être dans cette pratique dont il avait jusqu'alors négligé l'importance.

C'est en regard de cette idée que sa peinture acièrera un nouveau statut, puisque son art ne peut réellement exister et être considéré comme tel sans que cette décision ait été prise, à un moment ou à un autre.

Veronica sera du reste d'une grande aide pour Artus dans cette maturation qui finira par l'abandon total de la Bande-Dessinée et du dessin.

Artus est maintenant prêt à réaliser une BD, mais il sait que le temps passé à cette dernière se fera au détriment de la peinture.

On retrouvera cette phrase dans une lettre à Corinne datée du 21 août 1995 :

« **I**l est grand temps que je me repose sur cette peinture que j'ai si longtemps négligé. Je ne regrette pas le sacrifice de la BD, il était nécessaire ».

Pour Artus commence alors une nouvelle période où il se vouera entièrement à sa passion.

Les peintures qui sont issues de cette époque de transition sont toutes empreintes de cette espèce « de fièvre sauvage » dans laquelle il les réalisa. Sa croix (peinture n° 25) semble brûler d'un feu intérieur qui n'est pas sans rappeler l'état d'esprit dans lequel il était alors.

Les écritures, qui sont le symbole de son ancien travail, sont en passe de disparaître et sont de plus en plus traitées en fond coloré, comme un motif récurrent vidé de son sens et qui ne vient plus asseoir l'œuvre.

Il en est de même pour les peintures 24 et 26 qui semblent issues d'un hasard qui, bien qu'amené par une longue maturation, n'a rien du volontarisme des dernières oeuvres, mais c'est peut-être ce qui fait justement leur charme.



Le rectangle, en passe de sombrer, bascule et se libère des influences dont il est chargé.

Ainsi le raisonnement, qui fut à la base de sa réalisation, disparaît devant l'œuvre, qui revendique dès lors une existence propre.

Ce nouvel état de l'œuvre serait ici à mettre en rapport avec l'expérience du service militaire, dont Artus a triomphé, et qui pourrait avoir été conçu par l'artiste comme la fin d'une période d'initiation (Cette dernière est, à la fois symptomatique d'une certaine recherche de soi à travers le regard de l'autre, et coïncide étrangement avec la rupture avec Corinne et la rencontre de Veronica).

Tout se passe comme si le désir de se mettre « en état de » passait forcément chez Artus par une action violente.

Pourtant, il ressort un sentiment paisible de cette « *volonté d'engendrer et de devenir* » (Nietzsche), qui se trouve revendiqué comme telle dans ces deux peintures, et marquent d'une pierre angulaire son évolution.

Le travail d'Artus s'éclaire donc d'un jour nouveau, mais tout en instaurant un parti pris formel de plus en plus évident, il nous fait part d'un certain nombre

de problèmes inhérents à la pratique même du carnet.

Artus doit se confronter aux réflexions de plus en plus nombreuses de ses amis qui pensent que ses peintures mériteraient d'être plus grandes, impliquant par ce changement d'échelle une pratique différente.

Ce problème le préoccupera d'autant plus longtemps que cette taille lui est imposée par ce carnet, à l'intérieur duquel il a décidé de limiter sa pratique, et dont il ne veut pas abandonner l'usage.

Artus s'astreint donc à des règles, auquel il lui semble impossible de déroger sous peine de manquer ce qui pourrait en ressortir, et pense que cette taille (autant par ce qu'elle est que par ce qu'elle évoque) impose un certain nombre de choix fondamentaux.

D'après Rothko :

« **P**eindre un petit tableau, c'est se placer soi-même hors de son expérience, regarder par-dessus une expérience comme avec une vue stéréoscopique ou un verre réducteur. En revanche vous peignez la plus grande toile,

vous êtes dedans. Vous n'y pouvez rien (...) La toile devient un environnement en soi ».

Artus trouve, dans la critique que l'on fait de son travail et dans l'apologie de toiles plus grandes, telle celle de Rothko sus-cité, la raison d'être de ses petites peintures.

C'est justement parce que « *l'on peut se placer soi-même hors de son expérience, regarder par-dessus* » que la pratique ces « *petites choses* », que sont ces peintures, est si importante pour Artus, qui dit ainsi se retrouver dans la situation du « *Guetteur* » de Nabokov, et, de cette façon, pouvoir concevoir dans son ensemble l'œuvre et son support.

Le spectateur qui se retrouve dans la même position perçoit « *l'artiste et son geste* » à travers la lecture du carnet, sur lequel il se penche, avec d'autant plus d'attention que sa taille l'y oblige.



Artus, qui a été introduit au Bouddhisme par son amie Veronica, se sent très proche d'une conception mystique de l'art de regarder, qui n'est pas sans être en rapport avec celle dont Tàpies nous fait part lorsqu'il confronte son travail avec le rite Zen-Bouddhiste de contemplation du mur.

Selon Artus, « *la taille n'est pas le simple ferment de l'œuvre, mais elle est aussi sa justification* », car elle exprime une certaine préciosité, qui pourrait être perçue comme un attribut privilégié de l'objet dont elle exprime la sacralité ; ainsi pour Artus :

« **U**n objet artistique est forcément un objet de culte ».

Gertrude Stein donne d'ailleurs une très jolie explication de l'intérêt que l'on peut porter aux petits objets, dont la réalité s'inscrit dans la lignée de l'objet comme résumé, comme évocation poétique de cet « autre chose » que l'on perçoit à travers lui. Elle avance aussi l'idée d'un absolu que ne peuvent atteindre les grands formats qui expriment une incapacité à tout contenir.

« **O**n a toujours un penchant pour les choses miniaturisés, les petits pots de fleurs, les jardins japonais, les penny peep show, les lanternes magiques, les photographies, le cinéma et les rétroviseurs de voiture parce qu'ils reproduisent en petit et pourtant avec des couleurs naturelles toute une scène comme l'objectif d'un appareil photographique. Il est très naturel d'aimer les choses petites, c'est simple, on a tout à la fois ».

Artus se met à cette époque sérieusement à la photographie, après y avoir été initié par son ami Benjamin Debert et sa copine Aomi, comme s'il voulait affirmer une volonté de capturer la réalité, tant dans sa forme abstraite que dans sa réalité figurative.

Bien que ce dernier n'avoue s'être lancé dans cette nouvelle passion qu'a des fins alimentaires, le problème que posent les photos d'Artus dans son œuvre, est loin d'être aussi simple, puisque tout nous donne à penser qu'après l'abandon de la bande dessinée tout se passe comme si Artus voulait garder un contact avec cette réalité figurative dont nous

venons de parler ; comme si la forme abstraite qu'il défend ne pouvait se passer de son pendant figuratif.

Artus, qui admet passer un temps inouï à regarder les gens, y trouve peut-être ce qui lui a toujours manqué dans sa peinture, une certaine forme d'incarnation.

La beauté pour lui ne peut revêtir uniquement une forme abstraite, même s'il admet la suprématie du discours que cette forme véhicule, car « *la vision réaliste des choses (lui) semble trop explicite* » pour être d'un quelconque secours dans les besoins d'absolu de l'homme.

Il écrira un petit texte à ce sujet ou il expliquera que :

« **L'**art est arrivé à son dénouement au début de ce siècle et on peut dire qu'il n'y a depuis que redondance dans les mouvements contemporains. Non que je critique cela- c'est très bien- il semble juste que l'homme n'était pas prêt à recevoir ce qui lui était donné. C'est de là, selon moi, que découle la redondance de gestes iconoclastes ou de

gestes tout simples qui ne font qu'affirmer ce qui l'a déjà été. Néanmoins, je crois aussi qu'une telle démarche s'affine. Je pense que l'art est trop engoncé dans des problèmes de reconnaissance et de sacralisation, de rapport à l'argent aux critiques, aux instances de légitimation, pour qu'il lui soit permis de se libérer et d'être enfin à la portée de tous et toutes. Ce qu'il est pourtant déjà.

L'absolu que pourrait trouver l'homme dans l'art est déjà atteint.

Bien sûr, certains peuvent d'ores et déjà le voir et si je me réfère à la définition que donne Catherine Millet du tableau qui « fonctionne comme un miroir et nous conforte dans notre égocentrisme » c'est qu'il me semble que si l'homme a franchi un premier pas dans sa conscience de soi, il lui reste encore à acquérir celle des autres ».

Pour Artus l'art doit donc être à la portée de tous, et son message, universel quoi qu'incompris, existe néanmoins.

Chacun peut donc s'instaurer regardeur ou créateur du jour au lendemain bien que cela ne puisse se

faire sans avoir auparavant affirmé une certaine démarche initiatique.

Le problème de l'art vient aujourd'hui de ce qu'« *aucun amateur d'art ne pourrait avoir l'ambition d'être le spectateur moyen de son époque* » quoique certains soient plus à même que d'autres de « *décréter-Art* ». C'est en tout cas la position qu'Artus dénonce, car lorsqu'il s'auto-expose, s'auto-légitime, c'est uniquement pour montrer « *qu'il est seul juge de sa démarche, et que nul mieux que lui n'est à même de garantir sa position* ».

Liberté est donnée à celui qui regarde d'aimer ou de ne pas aimer.

Pour Artus, chacun peut s'instaurer du jour au lendemain regardeur professionnel, puisque nul ne peut être « *le spectateur moyen de son époque* », comme nous l'avons vu plus haut dans cette citation de Catherine Millet.

Le but d'Artus est pourtant loin d'être clair puisque sa démarche « *vise plus à pervertir la notion élitiste d'art qu'à la dénoncer* ».

L'usage qu'il fait de ses sous-verre, son « précieux » petit carnet, et les étoffes pourpres qu'il utilisera par

la suite, seront autant de faire-valoir de l'œuvre qui n'ont selon lui aucune raison d'être dans leur état séparé ; ils en sont indissociables.

Nous pouvons dire que le système d'Artus vise à relativiser ce que nous pourrions considérer comme un aveu d'impuissance ironique.

« **L**orsque je présentais mon petit bateau que je nommais *Dérision* à un rendu, une femme vint me voir et me félicita pour la présentation de ce dernier, pour la justesse de son encadrement et la beauté de cet objet, qui était, selon elle, digne du musée, malheureusement il semble qu'elle ne le jugeait pas pour ses simples qualités propres. Ne comprenait-elle pas qu'à travers cette présentation mon but était justement de la renvoyer à elle-même, à sa propre opinion, abstraction faite de la mise en scène, pour qu'elle puisse, par la suite, voir seule ce qui lui plaisait ou ce qui la rebutait, sans prêter plus d'attention qu'il est nécessaire au lieu et à la façon dont l'œuvre était exposée et justifiée ».

Artus, qui exprime ici sans le savoir l'une des contradictions inhérentes à son travail, en tirera plus tard la conclusion suivante :

« **L'**oeuvre est issue d'un rapport étroit entre la personne qui l'a créé, le lieu ou elle est présentée, la façon dont elle est présentée et la personne qui la regarde ».

Savoir si une oeuvre doit se juger dans son intégralité, avec ce qui l'entoure et ce qui la rend crédible à nos yeux, ou pour son caractère propre, est un problème incontournable pour l'artiste.

Artus pense qu'une oeuvre ne peut subir de justification, « elle est ou elle n'est pas ».

Selon Michel Tapié, « une esthétique n'a de sens, si elle en a un, que si elle intervient après l'oeuvre », telle est en tout cas la position à laquelle Artus semble adhérer, mais pour lui une telle esthétique ne peut se dégager que dans l'appréhension de la globalité de l'oeuvre de l'artiste.

Il sera d'ailleurs profondément marqué par la rétrospective consacrée au travail de Gasiorowski qu'il verra cette même année au centre Pompidou.

Artus croit au rôle éducatif de l'art et s'inclut dans une démarche rétinienne d'appréhension de l'art, à l'opposé de Duchamp qui n'a cessé de proclamer le contraire, bien qu'il réalisât et montrât des oeuvres d'une grande beauté esthétique.

Artus passera l'été 95 à New York où il « *peindra peu et passera son temps dans les livres d'art achetés à Paris avant son départ* », et dira même débrouiller enfin ses conceptions sur l'art et les préciser en vue de sa maîtrise.

Il verra aussi à New-York le « Carré blanc sur fond blanc » de Malevitch, qui l'a tant marqué en reproduction déjà, le « Drapeau américain » de Jasper Johns et le « Stoppage étalon » de Duchamp, et passera le plus clair de son temps dans les musées, à le perdre.

Ses peintures seront dès lors empreintes de ce qu'il verra « *dans cette grande ville bruyante et sale qui (lui) manquera néanmoins très vite* ».

La peinture n° 33 « Ceci n'est pas » datée du 19 au 25 juillet 95 exprimera son état d'esprit New-Yorkais mieux que ne pourrait le faire aucun texte.

Artus fait à ce moment le point sur ces années passées avec Corinne et les amis que cette rupture lui fit perdre.

Il habite un appartement au milieu du Bronx, qu'il partage avec Veronica et certains de ses amis ; l'atmosphère d'insécurité dans laquelle il vit ne peut que se ressentir sur cette peinture.

Artus écrira plusieurs lettres cet été-là dans le but de rompre toutes relations avec sa vie passée :

« **J**'ai passé cette période de questions et de remise en question seul et n'aurait été l'aide de Veronica, je pense que personne n'aurait perçu le débat qui m'agitait (...) Les temps que j'ai traversés ont été très durs mais ils sont maintenant révolus ».

Lorsque Artus réalise par la suite les peintures 34 à 38 on y sent l'affirmation d'une nouvelle volonté de peindre, comme s'il s'agissait d'un nouveau départ.

« **A**ujourd'hui j'habite à Harlem où nous avons pris un appartement pas trop cher que nous

partageons avec une Coréenne, j'y peins et lis beaucoup ».

Il est étonnant de voir combien ces peintures sont américaines dans l'âme tout autant que dans leur forme, néanmoins c'est de Baselitz que lui viendra son inspiration principale :

« **J**'ai vu une exposition de Baselitz au Guggenheim Muséum sans y trouver aucun intérêt. Sa peinture n'exprime pour moi qu'une idée qui n'est que très pauvrement servie par les moyens qu'il met en oeuvre. J'aime son idée de peindre à l'envers et d'exposer sa démarche, mais qu'a t-elle à dire (...) Il y a dans chaque chose de l'abstraction, des couleurs, du geste (...) Pourquoi continuer alors d'exprimer une forme concrète si elle n'est pas l'intérêt principal de l'œuvre ? Serait-ce une peur, une hésitation, un repentir, ou Baselitz donnerait-il un rôle éducatif à sa peinture (regardez tout est abstraction) a t-on encore besoin de ça aujourd'hui ? (...) Je n'aime pas ce sale qui enlève toute la qualité au mouvement et qui le masque (...) en fait je suis moi-même en

train de tester ce sale-là, je travaille toujours sur mon carnet et utilise beaucoup le vernis qui est pour moi l'expression même du fini « à protéger » il efface aussi les nuances jusqu'à quelle limite peut-il s'employer ?(...) »

« **J**e suis moins sage encore, et gagne en puissance: cheveux, journaux, poivre, aquarelle mélangée à l'acrylique, gouache et encre de chine... »

Cette lettre qu'il écrit à Corinne le 20 septembre atteste donc des choix formels qu'Artus se met alors à explorer.

Pour Baselitz « *la réalité du tableau est sa seule justification* ». Pourtant si l'on en croit Tàpies :

« **I**l n'y a rien de gratuit dans le choix des matériaux, ce que l'on fait est défini par des impératifs intérieurs bien définis et il y a dans (certaines) oeuvres une véritable philosophie ».

Évidemment, pour Artus, cette philosophie ne peut s'exprimer qu'à travers la réalité du tableau.

Il est donc dès lors certain que l'usage du vernis, que l'on retrouve de plus en plus fréquemment dans les œuvres d'Artus, n'est pas fortuit, comme il le dit lui-même.

Nous pouvons considérer que le vernis est encore et toujours aujourd'hui utilisé par l'artiste pour sa valeur symbolique.



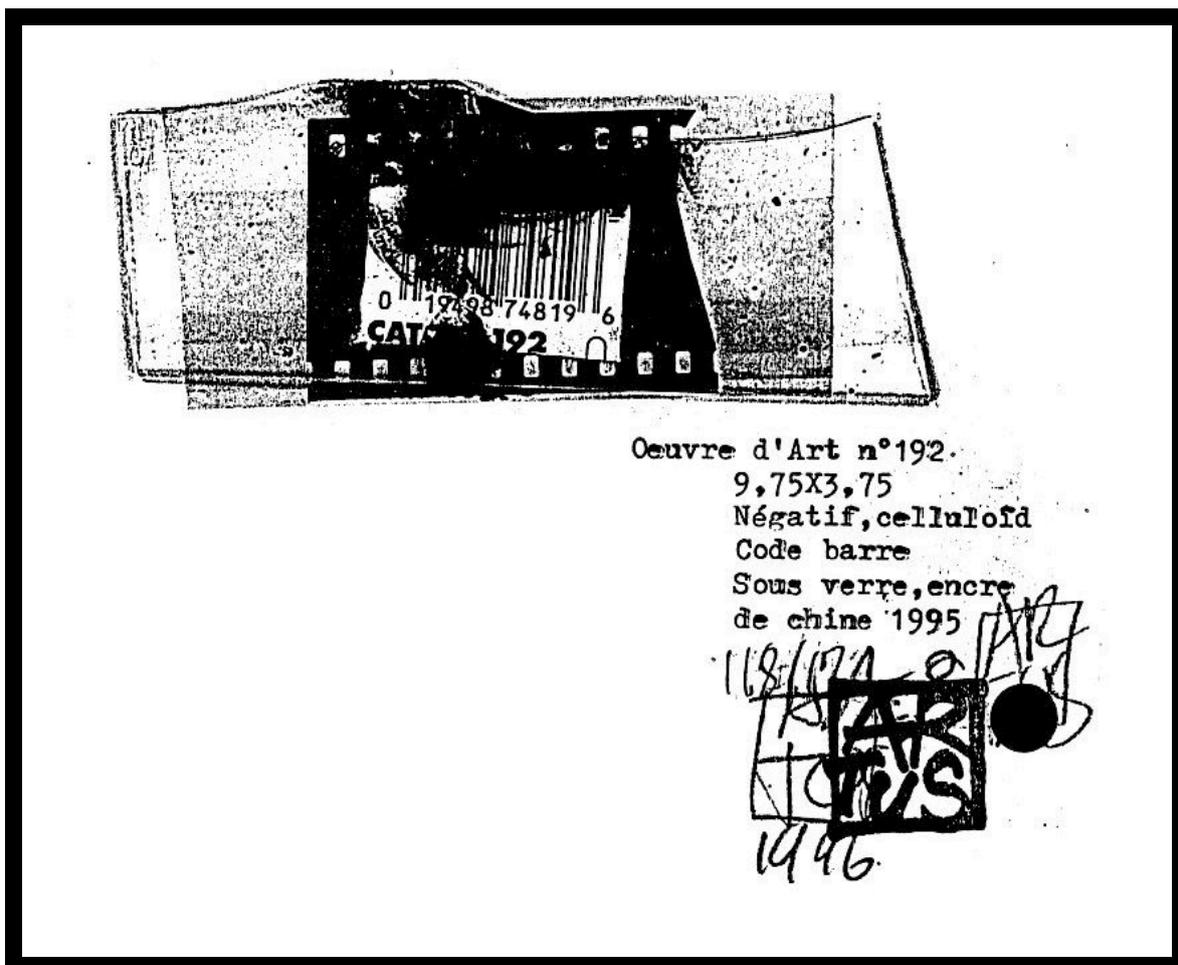
L'importance du vernis sera d'autant plus exacerbée qu'elle se fera au détriment des nuances colorées, répondant alors à ce que Tàpies définit, dans l'un

de ses ouvrages, comme « une nécessité intérieure ».



Ainsi le vernis participe pleinement à la mise en scène et à la valorisation « *de ce sale là* ». Son rôle symbolique est pleinement lié à la sacralisation de la peinture, qui est un thème récurrent dans l'œuvre d'Artus.

Les deux peintures suivantes (n° 41 et n° 42) ne sont pas sans faire penser au travail de Tapiès qu'Artus apprécie beaucoup. Néanmoins l'usage du verre fait alors totalement partie du répertoire formel d'Artus qui réalise une série de petits objets en verre, ou sous verre, dont nous n'avons pas encore parlé.



Oeuvre d'Art n°192.
9,75X3,75
Négatif,celluloïd
Code barre
Sous verre, encre
de chine 1995

118/171
ARTUS
1996

Ces derniers répertoriés comme « oeuvre d'art » sont pourtant très intéressants.

Artus qui rentre seul à Paris, Veronica devant régler certains problèmes avant de venir le rejoindre, restera quelque temps sans peindre.

Pourtant, il a déjà l'idée d'utiliser les bandes plâtrées dans ses peintures, comme en témoignent quelques croquis réalisés à la hâte durant l'été.

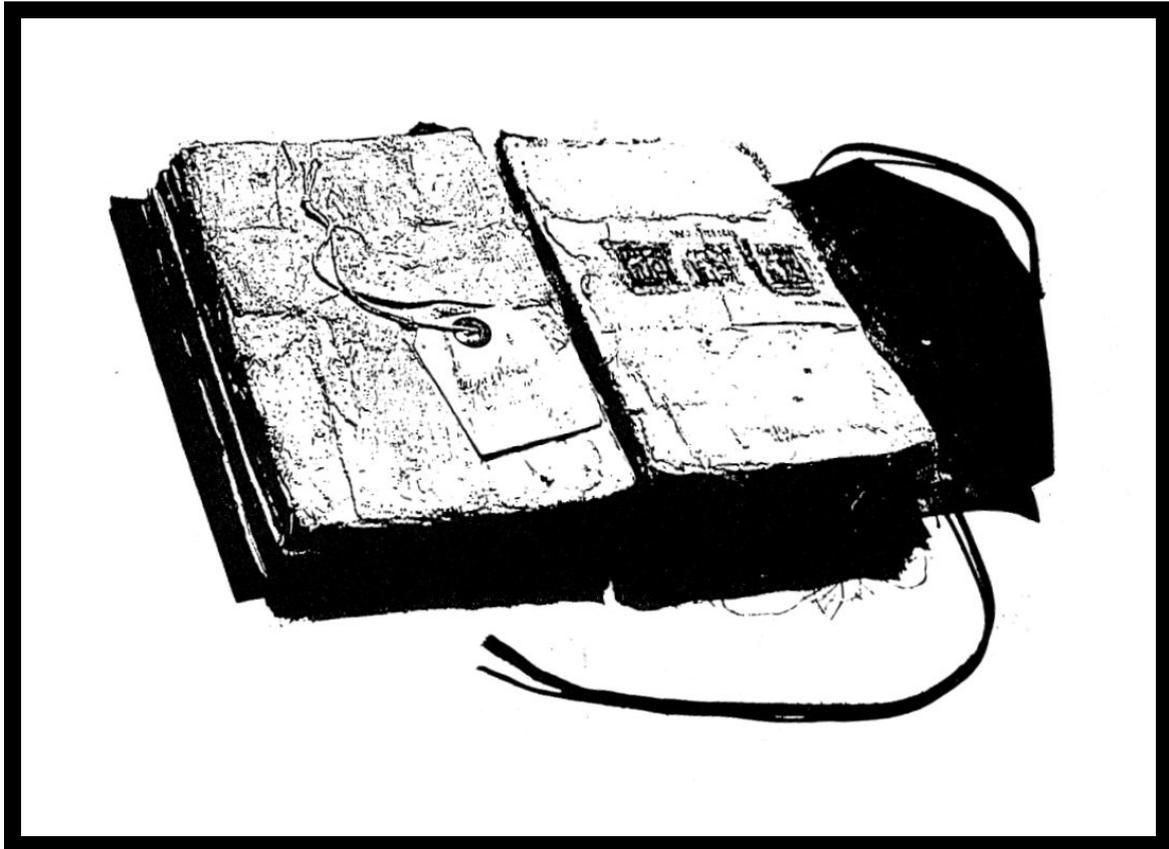
Artus, qui se demande comment il pourrait montrer son carnet, est de plus en plus attiré par les installations qu'il aura l'occasion de voir. Il rencontrera d'ailleurs Sarkis à l'école d'Angoulême où il est allé rendre visite à Hakima el Djoudi, une amie très proche.

Artus posera à ce dernier des questions très judicieuses en rapport avec la photographie, la réinstallation de ses oeuvres, et la création d'un catalogue raisonné, questions que celui-ci avouera « avoir attendu depuis des années ».

Ceci attestera de la justesse d'analyse d'Artus qui, de retour à Paris et fort de cette expérience, reprendra confiance en son travail.

Artus réalisera alors la seule double page de son carnet, ou tout du moins la seule qui ne soit pas issue d'un hasard, qu'il nommera « Nécessité intérieure », en hommage certain à Tàpies.

On y voit une croix dont la direction est habilement soulignée, sur la page de droite, par une bande de papier où sont alignés trois signatures différentes de l'artiste.



Cette oeuvre, réalisée avec ces bandes plâtrées dont Artus réservait l'usage, qui sépare le carnet en deux parties, fut donc consciemment pensée comme « *la peinture sur laquelle s'ouvrirait (ce dernier) s'il venait à être exposé dans une vitrine qui en interdirait l'usage* ».

« Adoration », qui fut réalisée en 1993, exprime mieux qu'aucune autre oeuvre contemporaine de l'artiste, problématique de sacralisation d'Artus.

Le titre, la taille, le matériau et la date sont accolés sur une planche où des personnages font le « sieg-heil » Hitlérien, visé sous plexiglas.

La signature est absente et renvoie à un deuxième carton, pourtant inexistant, qui viendrait légitimer l'œuvre.

Artus créera à cette même époque « trois petits cartons dénominateurs sur fond noir », ne se référant à rien et qu'il signera.

Artus était fasciné par le rôle du musée, et, bien que sa démarche tourne encore aujourd'hui autour des problèmes que pose ce dernier, il est intéressant de noter qu'il nous renvoie toujours à cette phrase de Tàpies, quand on lui pose la question de savoir s'il accepterait d'exposer dans un tel lieu :

« **P**eut-être est-ce parce que je crois au « rituel » de la contemplation - du savoir lire- que je trouve étrange que l'on veuille faire descendre (...) l'art dans la rue, c'est-à-dire lui faire perdre l'un de ses ressorts fondamentaux, son caractère de jeu conventionnel ».

Artus affirme dès lors qu'il « ne peut imaginer certaines de ses oeuvres protégées par un second sous-verre » « ce qui n'aurait aucun sens ».

Il avoue que toute la problématique qu'expriment ses oeuvres ne prend son sens qu'exclusivement en dehors du champ muséal, et cela bien que toute sa pratique tourne autour de cette reconnaissance possible.

Artus paraît donc bloqué dans un système qui n'offre pas de réponses, quoi que rien ne puisse l'en détourner.

Peut-être est-ce pour cette raison que sa pratique du carnet est si importante, peut être aussi est-ce pour cela que l'intrusion du verre dans ses dernières peintures revêt un caractère si singulier, redondant et salvateur.

Artus est très intéressé par le Dadaïsme :

« **J**'ai lu le livre de Marc Dachy sur le mouvement Dada et je pense qu'il éclaire mon travail d'une lumière nouvelle et inattendue, serais-je Dada en ce sens que Dada représente un mouvement de révolte et de provocation qui

a existé de tout temps contre tous les systèmes établis, et aussi que ce mouvement n'en est pas vraiment un, puisque tout le monde peut se déclarer Dada du jour au lendemain ».

Artus est profondément touché par certaines phrases que prononcèrent les dadaïstes de la grande époque qui, tel Tzara, clamaient :

« **C**e qui intéresse un Dadaïste c'est sa propre façon de vivre. Mais ici nous abordons les lieux réservés au plus grand secret ».

Pour lui, celles-ci relèvent de l'essence même de la provocation tout en posant ces questions primordiales qui forment la majeure partie de sa démarche et qui l'intéressent tant.

Artus et Veronica décident de se marier en janvier 1996 « pour le simple plaisir de commettre un acte auquel ils ne croient pas ».

Cet acte marquera le début d'une courte collaboration artistique qui finira par le refus de peindre qu'exprimera Artus par la suite

Veronica avait alors noté dans les dernières « peintures » d'Artus une absence de geste, de couleur comme si cela annonçait déjà l'abandon qu'il allait revendiquer.

Artus voit dans le travail de sa femme l'achèvement de son art.

« **V**eronica qui avait commencé à peindre après moi avait progressé bien plus vite que je l'aurais tout d'abord imaginé. Je fus bien vite contraint d'admettre que la voie qu'elle s'était tracée offrait les solutions esthétiques que je recherchais sans les trouver ».

Artus se voit acculé et décide de prendre une autre direction, mais il veut tout d'abord affirmer son mépris devant cette peinture qui le trahi.

Il décide donc de finir son carnet par « les déchets » peintures non abouties et qui avaient tout d'abord été mises à part, ayant été jugés indignes de celui-ci.

C'est cette même indignité qu'Artus décide d'exposer pour montrer le génie de son impuissance. La force de l'inachèvement.



Artus se rappellera avoir été très marqué par « La Crucifixion » de Grünwald, qu'il avait vu au musée d'Unterlinden de Colmar. Cette peinture, pourtant perçue comme une révélation par Artus lui-même, fut longtemps ignorée avant d'être comprise comme une influence majeure de l'artiste.

L'ascendant de cette œuvre, plus que toute autre, se fera sentir, de manière très sensible, sur sa pratique artistique future.

Saint Jean-Baptiste, à la droite du Christ, montre le nombril de son seigneur, « de sa bouche s'échappent les paroles prophétiques que lui prête l'évangile de Saint Jean, « *Illum oportet crescere, me autem minui* » (Il faut qu'il croisse et que je diminue) ».

Le travail d'Artus semble donc, après qu'il eut été confronté à cette peinture, s'articuler autour de cette phrase, qui s'impose dès lors à nous comme le principe générateur, *sur generis*, de ses nouvelles productions.

Tout se passe comme si Artus élaborait une réponse, que viendront corroborer bon nombre d'œuvres plastiques, à une révélation d'ordre mystique ; comme s'il inscrivait par la même son

travail dans une perspective d'incarnation de l'Art en tant que véhicule du sacré.

Pourtant, il semble qu'Artus n'ait décidé de prendre la prophétie au mot, et de ne travailler l'image du nombril, que pour mieux suggérer la vanité d'un tel travail, dont l'ambition serait, peut-être, aussi, de montrer que l'artiste n'est rien en regard de son oeuvre, qu'il doit s'effacer devant celle-ci, qu'il doit, comme tout homme, être humble face à son dieu.

Ainsi, si Artus ignore sciemment le message, qui visait certainement à créer un lien entre Saint Jean-Baptiste (le dernier prophète de l'ancien testament), et le Christ (premier prophète du nouveau testament), à qui il relègue son pouvoir, c'est sans doute parce qu'il préfère s'inventer une illumination bien à lui, et ainsi parodier le système religieux catholique.

En affirmant que l'inspiration lui vient de cette toile et en ignorant volontairement son vrai message, Artus la détourne de son sens premier et, puisqu'il semble impossible d'ignorer le rapport qui existe entre l'artiste et son oeuvre, décide de s'inventer une religion fondée sur le culte de sa personne (dont le nombril est la meilleure image) et de montrer en quoi cette dernière crée un mythe de

l'artiste qui n'a, selon lui, aucune raison d'être. à moins, bien sur, qu'il n'ait une fonction propre. C'est l'existence d'une telle fonction qui sous-entendrait, selon lui, que l'Art n'aurait plus rien à voir avec sa simple présence physique, puisque :

« **L**a notion même d'Art répond plus aujourd'hui à une idée qu'elle ne dépend d'un simple objet ».

Nous pensons d'ailleurs que cette problématique, liée à l'invention d'un artiste qui se révèle à travers son oeuvre, alors qu'il aurait dû s'effacer devant elle, évoque de manière très sensée cette réflexion de Camus réflexion auquel Artus fait référence (puisque sa présente pratique tourne justement autour de cette idée) :

« **L'**artiste au même titre que le penseur s'engage et se devient dans son oeuvre, cette osmose soulève le plus important des problèmes esthétiques ».

Il est néanmoins une autre hypothèse qui peut être avancé en mettant en rapport son travail actuel avec cette oeuvre.

Si l'on s'en réfère à l'iconographie Byzantine « *la représentation de Dieu entre Saint Jean-Baptiste et la Vierge (à sa gauche) symboliserait le jugement dernier* ».

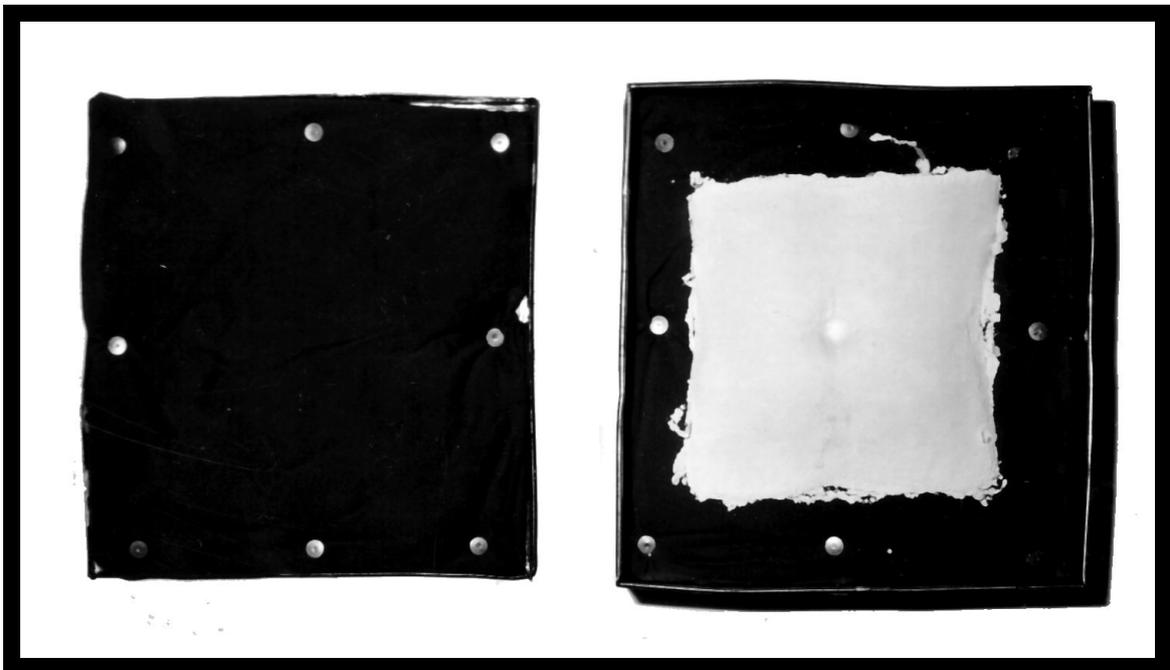
Ainsi, le but d'Artus pourrait tout aussi bien avoir été, en révélant l'importance qu'il accordait au travail de Grünwald, de montrer qu'on ne peut ni ne doit répondre de son travail *personnellement* (puisque l'artiste n'existe qu'à travers son oeuvre), de son vivant, et que toute consécration hors-temps n'est rien d'autre que prétention (puisque rentrent en ligne de compte nombre de considérations qui n'ont rien à voir avec l'oeuvre elle-même).

Artus qui est plongé dans « Les Mémoires » de Tàpies, où ce dernier raconte la prise de conscience qui a été à la base de son travail d'artiste, décide d'explorer les possibilités que lui offre la représentation du nombril. Il a d'ailleurs déjà réalisé un petit objet sur ce thème, « This is me » où un morceau de planche sur lequel était collée une photo de son nombril, était présenté comme une icône dégradée.



Artus réalise alors « la boîte en fer » dans laquelle repose un moulage en plâtre de son nombril sur un simili brodequin rouge, très simple d'apparence. Nous le mettons en rapport avec une phrase de l'architecte Boullé au sujet de la simplicité qui pourrait très bien se rapporter à cette oeuvre récente :

« **P**eut-être que des personnes peu versées dans les arts seront étonnées qu'une production qui leur paraît si simple ai pu coûter beaucoup à son auteur? Veulent-elles que je leur en dise la raison ? La voici : c'est justement parce qu'elle est simple ».



Cette boîte est comme un cercueil dans lequel seraient enterrés tous les espoirs d'Artus après son abandon de la peinture. Mais elle ouvre aussi une nouvelle voie.

Cette pièce est le premier volet d'une oeuvre en trois parties qui vise à sacraliser chacun de ses états : l'ébauche, la réalisation, et pour finir l'oeuvre.

« **C**e qui est intéressant ici c'est que l'on a l'objet avant la fabrication de l'objet (...) La boîte vient alors comme point de départ du processus de sacralisation artistique ».

La boîte est elle-même très intéressante puisque le décalage qu'elle exprime - la boîte à gâteaux, les tee-shirts repliés maintenus par des punaises dorées, le moulage en plâtre - montre la pertinence de l'état d'ébauche aboutie, conservée et sacralisée comme se doit de l'être chacun des gestes artistiques, *des gestes de l'artiste.*

La boîte, qui doit certainement être pressentie comme une boîte sourde, avec ses deux faces internes de tissus, a un rôle particulier à jouer dans le cheminement de l'artiste.

On comprend qu'il ne peut s'agir d'un nombril narcissique puisque rien ne vient renvoyer son image. Ce qui nous donne l'idée très poétique d'un nombril replié sur lui même « *sans début, ni fin, ni but* »; « *un simple objet plastique* » qui évoque l'état de pauvreté dans lequel il fut conçu.

Artus applique à son oeuvre cette citation de Soulages, qui affirme le choix du matériau humble qu'avait décidé Artus :

« **S** *i l'on choisit de se limiter à des moyens rudimentaires, cela prend alors, puisqu'il y a eu choix, un sens plus fort et différent* ».

Nous retombons ainsi sur cette question qu'Artus avait formulé quelques années auparavant et qui est d'autant plus présente dans son travail que celui-ci dit avoir abandonné la peinture :

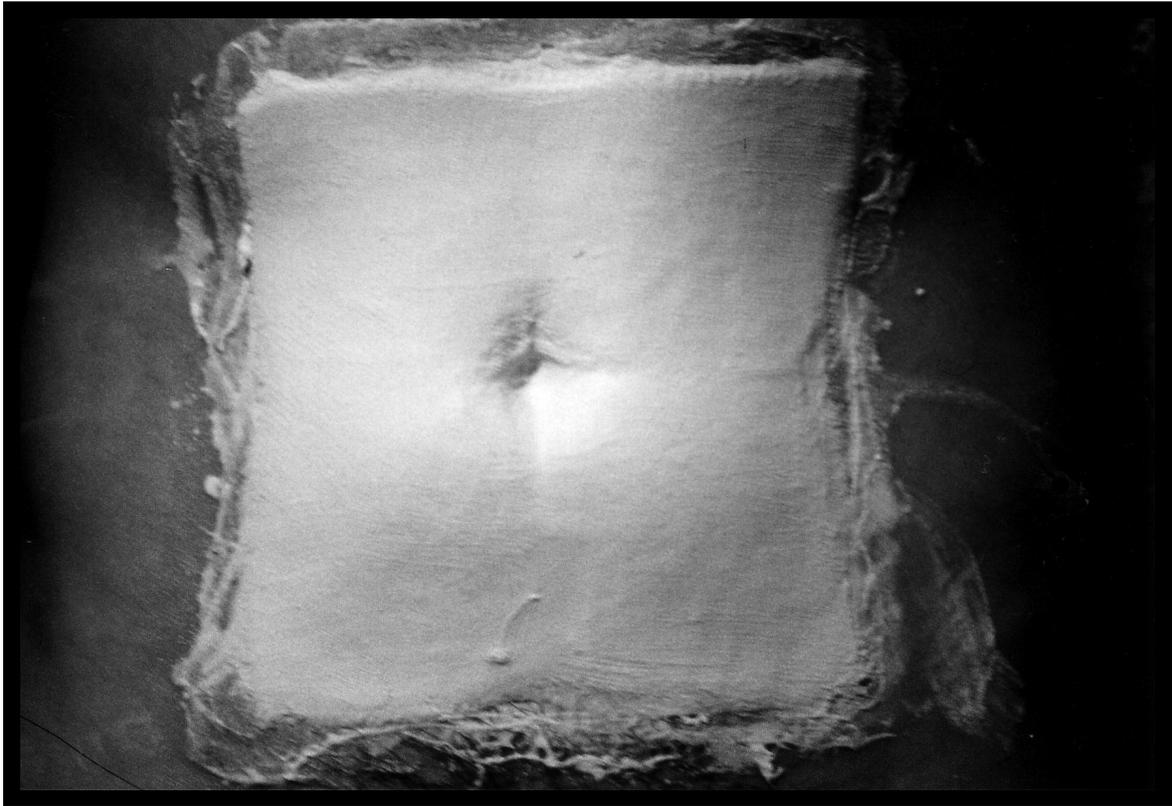
« **L** *'artiste ne fait-il pas toujours des autoportraits - ses tableaux ne sont-ils pas qu'allégories de son art* ».

Nous sommes très proche de la « boîte verte » de Duchamp qui se trouve ici étrangement évoqué.

Le happening, que réalisera par la suite Artus, toujours dans le cadre de sa Faculté, sera certainement l'œuvre la plus complexe et la plus aboutie qu'il ait réalisée, elle viendra, comme un testament, affirmer la démarche artistique d'Artus, dans un lieu et un espace donné, mettant un point final à sa pratique au sein de l'université.

Artus orchestre une cérémonie au milieu de laquelle Veronica réalise un moulage en plâtre de son nombril, alors qu'il repose nu, les yeux fermés, sur une table drapée de rouge.

Deux photographes sont présents. Au premier échoue le rôle de prendre en photo la scène en question, pendant que le second photographie aussi bien l'action que les personnes qui y assistent.



Le moulage fini, les spectateurs sont invités à se retirer avant que l'objet réalisé ne soit enlevé du corps d'Artus.

Par la suite, une fois ce dernier rhabillé, et tout remis en place, un magnétophone est posé sur la table, où gisait précédemment Artus, et enregistre les questions que l'on pourrait lui poser.

Les citations que nous présentons ici sont d'ailleurs toutes issues de cette discussion.

L'œuvre sera, du fait de cet enregistrement, témoin de la somme des échanges qui auront eu lieu

durant le happening, et dont la trace aura été conservée.

Tout se passe comme si Artus, par le biais de ce subterfuge, éprouvait le besoin d'affirmer que « *l'œuvre devient la somme des discours tenus sur elle* », ou plutôt que l'œuvre une fois réalisée ne lui appartient plus, qu'elle échappe à sa volonté, comme si elle ne lui appartenait déjà plus.

Il semble qu'Artus, à travers le jeu des photographes veuille affirmer le mythe de l'artiste.

« **I** l y a une espèce d'artificialité totale du principe même, une espèce de perversion du système artistique dans l'œuvre d'Artus qui conduit à l'élaboration d'un star-système, ou plutôt d'un fonctionnement en star-système. Tout ce qui y est mis en place participe à la création d'un mythe de l'artiste, un premier photographe s'intéresse à l'objet et l'action, pendant que le second se charge du second cercle en question. Il se crée alors un processus dans lequel la notion d'artiste romantique disparaît au profit d'un artiste qui se fabrique sa propre

image. On n'a d'autant plus de sens puisqu'il s'agit ici de son nombril. Mais il se fabrique aussi son image médiatique... » (Alain Monvoisin).

Artus veut, d'une part, mettre l'accent sur le travail de la tierce personne et sur le fait que la personne qui réalise l'œuvre ne sera pas celle qui en tirera le bénéfice.

Et d'autre part, qu'il ne travaille pas seulement sur « l'artiste, l'œuvre d'art et le regardeur » mais sur l'espace qui existe entre ces deux derniers.

Le fait qu'Artus réalise ici une série, affirme d'autant plus cet objectif, comme le dit Baudrillard : « *Il s'agit ici d'une beauté éminente, objective, à la singularité de l'artiste dans son geste* », que vient alors appuyer la série qui, selon Bernard Ceysson, « *n'est plus du domaine de la reproduction mais de la réitération. Chaque oeuvre se justifie parce que la série seule garantit son authenticité. On imagine les dérives possibles d'une telle analyse, elle qui ajusterait justement par exemple le système de l'art au système de consommation et à l'économie de marché* ». Ce qui semble être justement l'évolution que poursuit Artus, s'imbriquant de plus en plus dans le système de reconnaissance de l'œuvre.

Artus en déclarant son geste artistique « se devient artiste » :

« **C**réer c'est aussi donner une forme à son destin (...) le comédien nous l'a appris il n'y a pas de frontières entre le paraître et l'être » (Camus).

Artus est certain, comme il le dira lui-même, « que faire c'est être ». Mais il veut, tout en montrant le ridicule et le bien-fondé d'une auto-reconnaissance, laisser au spectateur toute sa liberté de choix, lequel ne doit être influencé par aucun autre discours que celui de l'œuvre elle même.

« **O**uvre qui, selon Soljenitsyne, porte en soi sa propre confirmation. Si la pensée est artificielle ou exagérée, elle ne supporte pas d'être portée en images et s'écroule, semble pâle et terne et ne convainc personne. En revanche les oeuvres d'art qui ont cherché la vérité profonde et nous la présentent comme une force vivante s'emparent de nous et personne, jamais,

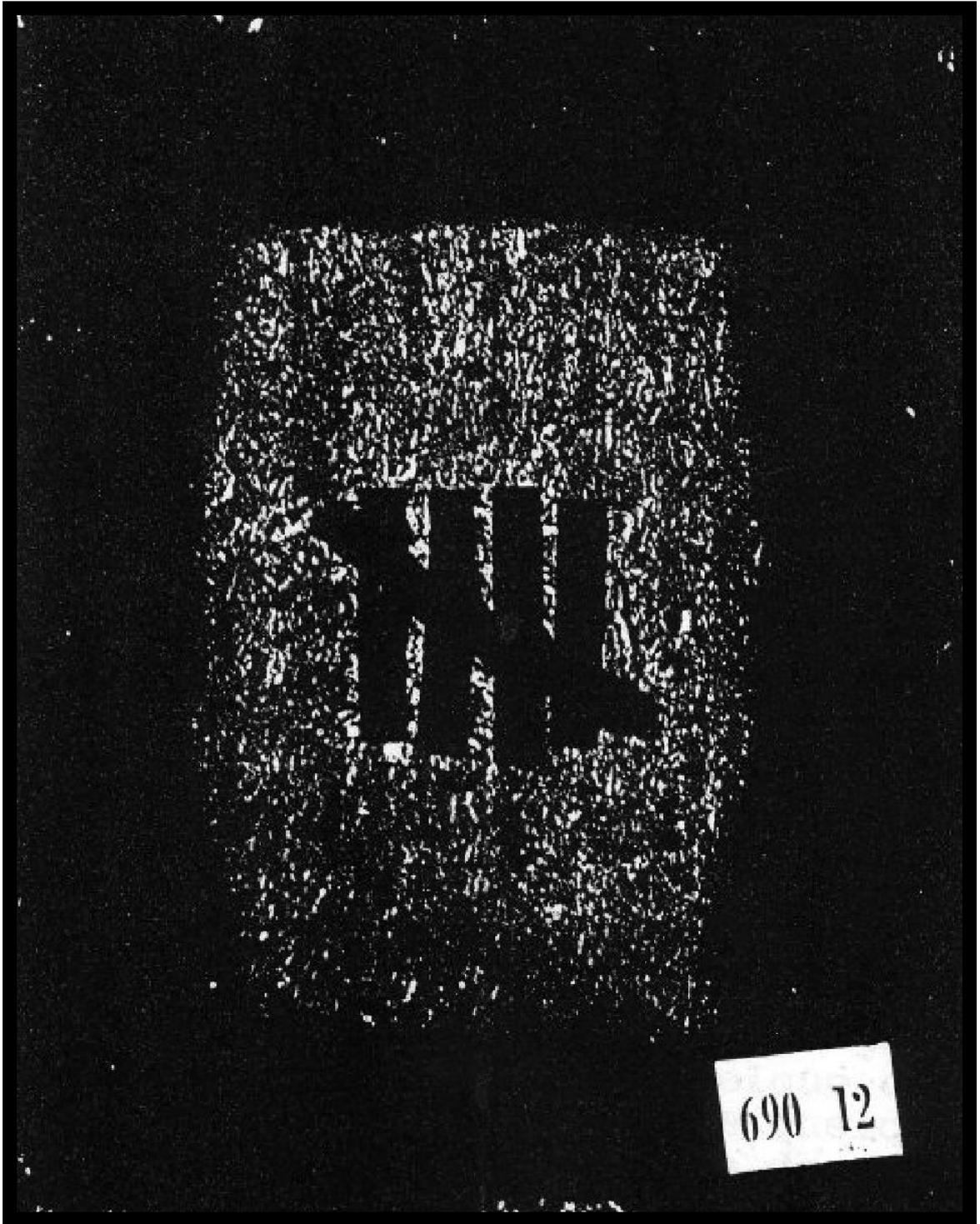
même dans les âges à venir ne pourra les réfuter ».

Le but d'Artus est de tourner en dérision les instances de légitimation, qui reconnaissent et sacralisent l'œuvre et l'artiste, et se veulent garantes de leur crédibilité, pour qu'il ne reste plus que l'œuvre seule « *libérée de la tyrannie des savants professionnels* ».

Il affiche alors cette volonté : « *de mettre en place un système absurde qui vise à dissocier théorisation et pratique* ».

En explorant les limites du système, il veut laisser le regardeur à ses responsabilités; c'est peut-être pour cette raison que la troisième partie, qui viendrait clôturer la série inaugurée par « la boîte en fer » et le happening, n'est à ce jour pas réalisée, laissant au spectateur une oeuvre ouverte.

Artu
s
Juin
199
6



Remerciements :

À Veronica, mon (ex-) femme sans l'aide de qui
rien n'eut été possible
À Maryse, pour la peine qu'elle s'est donnée
À Louis
À Dominique, sa femme
À Christophe, mon voisin
À Fred, mon ami
À Véronique et Benjamin
À mes professeurs, à ceux que je salue bien bas
Et aux autres

Documents

Donner une explication de ma démarche n'est pas une chose aisée, mais elle semble nécessaire dans le but d'éclaircir certains points qui ont soulevé quelques problèmes. En effet, il ne figurait, d'une part, aucune indication, de quelque ordre que ce soit, dans la première édition, ni préface, ni titre, ni pagination, ni index des oeuvres ... ; d'autre part, le travail du critique, auquel je me substituais a été considéré par certains comme peu crédible compte tenu des erreurs qu'il commettait, de sa trop grande complaisance à mon égard et de la lourdeur de son style. Pourtant, tout cela répondait à une volonté bien définie de ma part qu'il me faut aujourd'hui nuancer dans le but de concilier ma démarche avec le cadre universitaire dans lequel elle fut conçue. Ainsi me trouvais-je confronté à l'écriture de ce petit texte, auquel je m'opposai tout d'abord, dans le but de dévoiler le cheminement d'esprit et les moyens que je mis en oeuvre pour réaliser cette "monographie d'artiste". Il me faut tout d'abord insister sur le fait que le jeu était perverti d'avance dès lors que l'on savait que j'en étais l'auteur, ceci expliquera que je n'ai voulu donner aucune indication afin que l'on ne sache pas, jusqu'au dernier moment, ce que seule la signature devait révéler.

En me substituant au critique, mon but n'était pas de donner une lecture erronée de mon art mais, en montrant la trop grande complaisance de son analyse, de faire germer un doute dans l'esprit du lecteur non averti; doute qui se serait vu confirmé par la signature apposée à la dernière page. La mystification révélée, le lecteur-regardeur se serait alors trouvé confronté à sa propre opinion, le critique n'étant plus digne de crédibilité (pour autant qu'il l'ait jamais été).

Par ailleurs, je voulais soulever le problème de l'auto-reconnaissance qui, bien que fondateur (ne doit-on pas "se savoir créer" pour que notre acte soit valable), se trouve contrarié par le travail de la critique qui est garant de notre intégrité. Plus que cela, je voulais montrer que "chacun peut s'instaurer regardeur ou créateur du jour au lendemain, à partir du moment où il a été initié". Puisqu'aucun critique "ne peut être le spectateur moyen de son époque" son rôle doit donc se limiter, non pas à définir la validité du travail de l'artiste, aux yeux de la société, mais à donner un avis qui ne peut être objectif en l'absence de définition sur l'art et, à la limite, de reconnaître la sincérité de l'artiste; condition qui, comme je l'ai dit, est sine qua non à sa pratique.

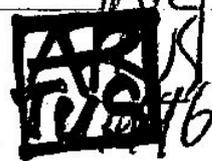
Pour moi, l'art c'est "réussir à véhiculer un discours par la forme que l'on expose", quelque soit le discours, qui peut être purement esthétique, engagé, conceptuel ou bien même totalement hermétique, mais il doit, quoiqu'il arrive, exprimer une volonté, il doit être "incarné". C'est pour cela que je pense que si l'on croit en ce que l'on fait, que l'on a quelque chose à dire, et ceci est très important, on ne peut faire quelque chose de mauvais. Bien sûr on agit dans un espace donné, "celui de l'histoire de l'art" ce qui implique un minimum de connaissances, mais le rôle du critique n'est pas de faire les connections pour l'artiste et ainsi de justifier son travail par celui d'un autre, qu'il soit inscrit dans une même lignée ou bien qu'il amène, au contraire quelque chose de nouveau; pas plus que ce n'est le



travail de l'artiste que de s'auto-légitimer. Pour moi, l'image prime, c'est pour elle et par elle que l'on travaille; c'est pourquoi je dis que chacun peut s'instaurer du jour au lendemain regardeur ou créateur, à partir du moment où il est initié. Mais le débat, tout comme le message que véhicule cette monographie, est faussé d'avance, mis en abîme et porté en dérision par le principe même qui est à la base de son élaboration, puisqu'il faut "savoir avant d'oublier et connaître avant de nier".

Ce débat, que j'espère soulever, se situe au niveau de "monsieur tout le monde" qui s'éveille à l'art mais n'a pas de notions définies et se plonge dans des monographies d'artistes et autres lectures bon marché, qu'il prend pour monnaie courante, et ne peut contester. En signant ma propre monographie dont j'ai calqué le style sur les lectures sus-citées, qui furent mon commun avant que je ne puisse prendre une certaine distance, j'espère montrer que la critique n'est, d'une part, jamais gratuite et d'autre part, totalement subjective et donc à lire comme telle. Bien sûr, je n'attaque pas ici les grands critiques d'art dont le jugement plus juste est plus difficilement contestable; ce qui évoque pour moi le problème inhérent à la critique, comment savoir s'il n'y a pas eu supercherie si l'on ne connaît pas l'artiste directement par ses écrits, et si les écrits n'existent pas, comment savoir si le discours de l'artiste est bien celui dont on nous fait part. Il serait très facile de répondre que "l'oeuvre d'art recèle, d'une certaine part, de discours tenus sur elle", mais je pense que cela n'est pas entièrement juste puisque, si le discours est clair, il éclate comme "une vérité profonde" et transparait forcément dans l'oeuvre dont elle est le véhicule privilégié, auquel cas, le travail du critique n'a plus aucune raison d'être en tant qu'instance de légitimation. Je pense que l'on accorde trop d'intérêt au critique, par la force des choses, puisqu'il est celui qui rend publique l'oeuvre d'art. Voilà pourquoi il me semblait intéressant de légitimer mon propre travail en me substituant au critique, afin de montrer que si tel n'est pas mon rôle, il n'est pas plus le sien que celui d'un autre. Notons au passage que ceci correspond bien évidemment à ma problématique actuelle, qui vise à trouver des réponses à mon désir de m'exposer, sans pour autant passer par la reconnaissance d'un quelconque "marché de l'art".

-Artus de Lavillé



-POINTS DE REPERE BIOGRAPHIQUE-

- 1970 Artus Boutaud de Lavilléon naît le 22 septembre, à Paris, dans le seizième arrondissement. Il vivra avec sa mère jusqu'à l'âge de 13 ans et n'apprendra qui était son père que quelques années plus tard, bien que celui-ci l'eut reconnu.
- 1972 Sa mère, Maryse Lucas, s'installe avec Louis Soors, rue de Turbigo; c'est ce dernier qui élèvera l'enfant.
- 1973 Nombreux voyages, notamment aux Indes où ils séjourneront de longues périodes, ils habitent alors un minuscule appartement rue de Théâtre, à Paris.
- 1977 Artus découvre que Patrick Boutaud de Lavilléon est son père, mais il continue néanmoins d'habiter avec ceux qu'il considère comme ses vrais parents. Déménagement rue Serret.
- 1982 Sa mère se casse la jambe et délègue son éducation à Pierre Lucien Martin, un grand relieur d'art, qui aura une grande influence sur Artus. Maryse rompt toute relation avec Louis, Artus vit très mal cette crise.
- 1983 Il est décidé qu'Artus ira en pension pendant la durée du procès pour sa garde, il sera interné à Mesnières en Bray d'où il fuigera régulièrement.
- 1985 Artus est inscrit au lycée Jeanne Hachette, à Beauvais et sera gardé par sa belle-mère, Danielle Fontaine avec laquelle il se disputera constamment. Ils habitent alors à Villers-sur-Bonnières dans la maison que son père a hérité de sa mère.
- 1986 Nouveau déménagement pour la rue Saint Laurent, à Beauvais, puis dans la même année, rue du Faubourg Saint-Jacques, où Artus habitera jusqu'à sa majorité.
- 1987 Artus passe son Baccalauréat, section Arts Plastiques (A3), avec d'excellents résultats en français.
- 1988 Artus poursuit ses études à l'atelier Neufville-Conte, à Paris; il assistera peu aux cours et ne finira pas son année. Il est alors champion de France de Roller-Skate.
- 1989 Patrick qui n'a jamais désavoué la passion artistique de son fils, l'inscrit aux Beaux-Arts de Beauvais. Artus y réalise ses premières oeuvres, notamment "Sept", "Achille" et "La Bataille". Il commencera cette année-là à vivre seul, après avoir été mis à la porte de chez lui par sa belle-mère qui l'envoie dans un foyer Sonacotra. Artus n'y restera que peu de temps et logera par la suite dans une chambre chez l'habitant.

1996

- 1990 Artus déménage une nouvelle fois pour fuir l'influence néfaste de sa belle-mère et s'installe pour une année à Angoulême, où il suivra les cours des Beaux-Arts. Il y rencontre Olivier Briquet avec qui il prend un appartement face à la gare. Ils déclareront, à une conférence où sont réunis élèves et professeurs, que leur but est d'être "riche et célèbre". Artus réalise alors "Provocation"-l'autoportrait au nombril" et inaugure avec "Défense d'Afficher", une série où il mêle lettres et peintures.
- 1991 Artus tente une équivalence à Cergy-Pontoise où il est reçu et s'installe à Paris, rue de Liège, avec une jeune étudiante en architecture. C'est à cette époque qu'il commencera une riche et prolifique collaboration avec "La Librairie de la Poste", à Beauvais.
- 1992 Artus, qui est déçu par l'enseignement classique des arts plastiques, décide de s'inscrire à l'Université Paris VIII où il est encore aujourd'hui. C'est cette même année que son père décède d'une crise cardiaque le 22 novembre; Artus se retrouve alors muni d'un petit pécule qui lui permettra de poursuivre ses études sans pour autant travailler, ce qu'il se refuse à faire. Il réalise alors trois oeuvres maîtresses "Adoration", "La Mort du Père" et "Dérision", commence sa série des planches cassées et élabore le story-board d'une bande dessinée "Le Cycle des Clefs". Il s'intéresse alors au "Carré blanc sur fond blanc" et se plonge dans la lecture des écrits de Malévitch. Artus aura d'ailleurs énormément de mal à se défaire de l'influence de ce dernier, comme en témoignent Les peintures réalisées dans "le carnet" à cette même période. Il signe alors l'oeuvre d'un étudiant à l'occasion d'une performance qu'il réalise à son université.
- 1994 Artus rencontre Veronica Coleman-Ruiz avec laquelle il se mariera le 26 janvier 1996 et s'installe avec elle au 14 rue Portefoin, à Paris.
- 1995 Artus se fait réformer de l'armée et abandonne le dessin et la bande dessinée pour se consacrer entièrement à la pratique de la peinture. Ce sera lors de son voyage à New York qu'il affirmera sa vocation et son éveil définitif à l'art, comme en témoignent les notes citées dans le présent ouvrage ainsi que les peintures 33 à 38 issues de son carnet et qui font partie de ses plus belles oeuvres.
- 1996 Artus réalise une oeuvre en trois volets dont le dernier manque à ce jour, ainsi "La boîte en fer" et "Le happening" montrent respectivement deux états bien distincts du processus de création. Artus déclarera cette même année "abandonner la peinture".

Index des œuvres
Par ordre d'apparition

1. « Prepare you for success », peinture n°37, le carnet, septembre 1995. Collage, encre et aquarelle sur papier. 11,5 X 17,5 cm.
2. « Sept », 1989, Gouache, scotch retourné et papier sur carton. Sans références de taille. Collection particulière.
3. « CE ». 1990. Écolines, gouache et acrylique sur papier. 45 X 60 cm.
4. « A », « Défense d'afficher ». 1990. Gouache et Acrylique sur papier. 45 X 60 cm.
5. « Provocation », « Autoportrait au nombril ». 1990. Photomaton encadré sous-verre. 9,5 X 12,5 / 80 X 80 cm.
6. « La croix ». 1990. Acrylique sur papier. 45 X 60 cm.
7. Projet de sac plastique pour la librairie de la poste refusé. 1995. Encre sur papier. 21 X 29,7 cm.
8. « La mort du père ». 1992. Cire et acrylique sur carton. 8,5 X 11,5 cm.

9. « Dérision », « Luxe, calme et volupté ». 1992. Encre de chine sur papier encadré sous-verre. 2,5 X 8,5 / 50 X 65 cm.

10. « Sept », peinture n°7, le carnet. 1994. Mine de plomb, posca, encre de chine et lavis sur papier. 11,5 X 17,5 cm.

11. « Artus », signature de l'artiste. 1994. Encre de chine sur papier. 2 X 2 cm.

12. Miotte. Sans titre. Œuvre non datée. Peinture à l'huile sur toile. 65 X 54 cm.

13. « Treize », peinture n°24, le carnet. 1995. Papier toilette, lettres transfer, écoline, crayon, craie grasse et encre de chine sur papier. 11,5 X 17,5 cm.

14. « Ephidia », peinture n°26, le carnet. 1995. Papier toilette, écoline, craie grasse et encre de chine sur papier. 11,5 X 17,5 cm.

15. « Manifest », peinture n°35, le carnet. Septembre 1995. Papier journal, ruban adhésif toilé, acrylique et vernis sur papier. 11,5 X 17,5 cm.

16. « Collage », « Everybody can make an Artus », peinture n°38, le carnet. Septembre 1995. Technique mixte sur papier. 11,5 X 17,5 cm.

17. « Œuvre d'art n°192 ». 1995. Encre de chine, négatif, celluloïd, code barre en sous-verre. 9,5 X 3,75 cm.

18. « Nécessité intérieure », « Warning, pt n°75045 », peinture n°39 & 40, « Le carnet ouvert », le carnet. 1995-1996. Corde, étiquette, vernis, posca, crayon et bandes plâtrées sur papier. Environ 26 X 18 cm.

19. « Œuvre d'art inachevée », « Something is missing », « Self portrait », « Œuvre d'art n°125003 », « Rien d'important », « Quelque chose sans intérêt », « Collage », peinture n°49, le carnet. Janvier 1996. Collage, techniques mixtes sur papier. 11,5 X 17 cm.

20. « This is me ». 1993. Photomaton sur bois. 9 X 13 cm.

21. « La boîte en fer ». 1996. Plâtre, textile synthétique et punaises dans une boîte en fer. 21 X 23 X 10 cm.

22. Veronica. « Le nombril de l'artiste ». 1996.
Tirage argentique. 9 X 13 cm.

23. « Œuvre d'art n° 690 12 ». Novembre 1995.
Papier, ruban adhésif toilé et suie sur bois. 40 X 50
cm.

Édition revue et simplifiée
Janvier 2004