

Alun Williams

par Patrice Joly

Difficile d'appréhender une peinture qui ne se laisse pas appréhender par les habituelles approches qui sont le rapport au modernisme ou au postmodernisme, le dépassement de la figuration ou son retour sans cesse reporté, annoncé, vilipendé, déjoué. En général, pour aborder un travail pictural, on tente des classifications de plus en plus fines qui cherchent à isoler le peintre dans une catégorie ou dans une autre, un peu comme on a toujours tenté de classer les animaux pour les objectiver et en faire des sujets d'études. En peinture, il y aurait ainsi deux grands règnes, celui de l'abstraction et celui de la figuration, qui s'affrontent violemment depuis plus d'un siècle et demi, depuis Manet, Cézanne, Kandinsky. La peinture d'Alun Williams semble déjouer ce type de classification un peu sommaire, non pas que ses peintures soient révolutionnaires dans le sens où elles hybrideraient la figuration à l'abstraction, ce qui est devenu une position plutôt banale à l'ère du postmodernisme, mais parce qu'elle emprunte à ces deux régimes tout en repoussant encore un peu plus loin la frontière de leur coexistence conflictuelle à l'intérieur du tableau.

Tout le monde est désormais libre d'ajouter de la figuration au milieu des aplats, de dépasser les bords du tableau: le *all-over* a été largement intégré à des pratiques picturales qui se jouent désormais de toutes ces limites, de tous ces tabous. Greenberg est décédé et ses orphelins ne s'en portent pas plus mal, ce qui n'empêche pas de continuer à interroger ses prescriptions puisque le principe pictural reste, quoi qu'on en dise et qu'on en pense, soumis à l'application de substrats colorés avec toutes les déclinaisons possibles et par tous les moyens imaginables, du bon vieux pinceau numéro 50 de Niele Toroni aux loufoques machines à peindre de Richard Jackson. Le spectre s'est radicalement élargi d'un médium qui recule indéfiniment ses limites et invente sans cesse de nouveaux outils tandis que le support lui-même suit à peu près le même chemin d'une incroyable diversité. Le sujet de la peinture est et n'est pas la peinture: la réflexion poussée à l'extrême sur les qualités génériques du médium qui a animé la peinture jusqu'à la fin des années soixante n'est plus le seul élément de débat bien qu'il n'ait pas complètement disparu. Dans un texte assez éclairant sur le sujet, Dominique Abensour parlant de Richter montre qu'il œuvre à cette recherche de la frontière entre la prise en compte des préoccupations «mondaines»

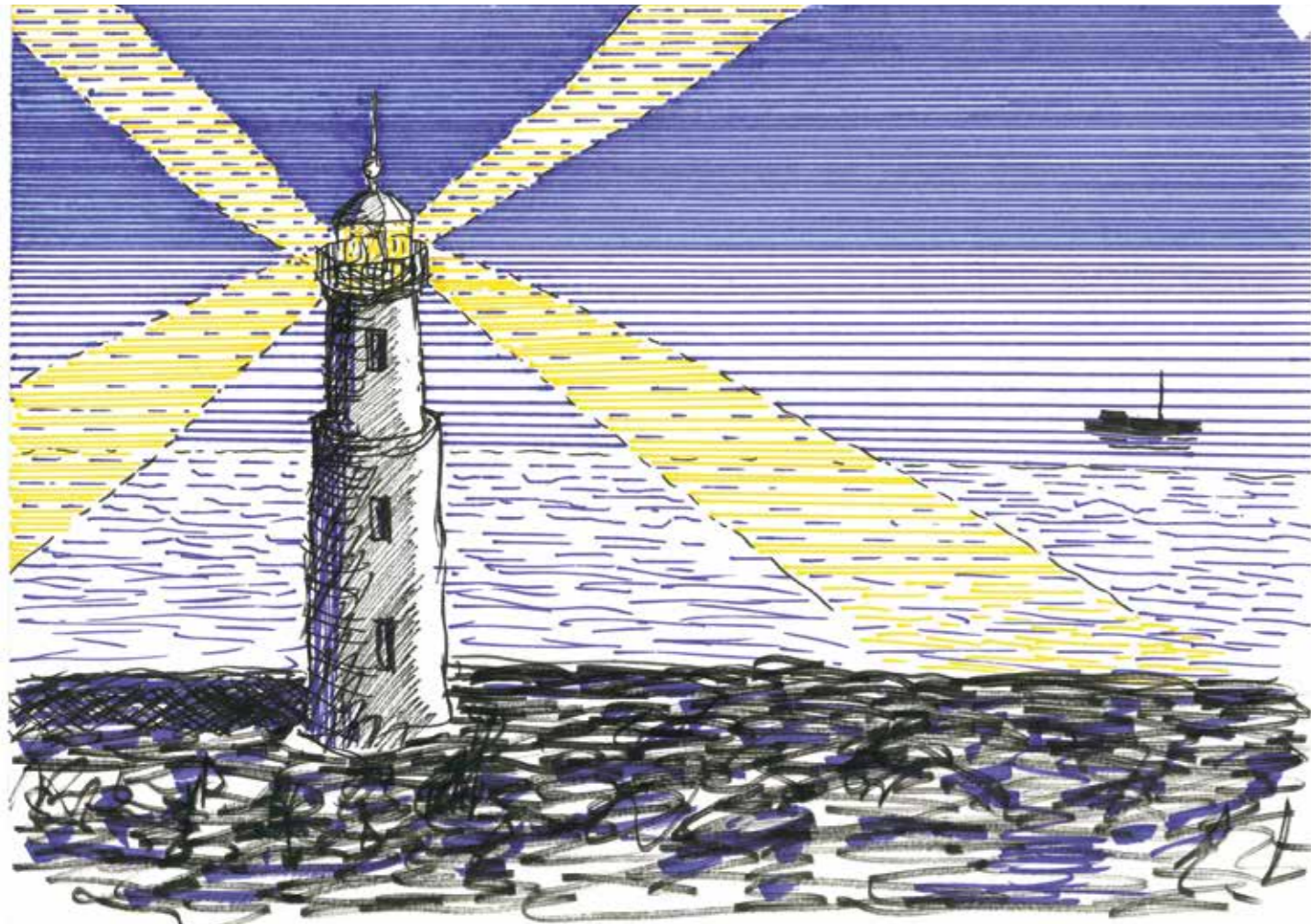
et la volonté de conserver la spécificité du médium, une voie étroite entre transivité et autonomie: pour Richter d'ailleurs, le réalisme se situe plus du côté de l'abstraction que dans le réalisme photographique appliqué à la peinture¹.

La peinture d'Alun Williams touche un peu à tous ces éléments constitutifs, le récit y côtoie l'abstraction la plus basique sous la forme de taches incongrues tandis que l'histoire de l'art et la réflexivité y apparaissent sous la forme d'une revisitation permanente des genres et des époques. Prenons le récit: chez Williams, la narration est à la fois instantanée et impossible, tout est donné d'emblée, tout est disponible à la lecture de tableaux qui répondent parfaitement à la définition de tableaux, installant des situations dans lesquelles des personnages qui se côtoient semblent être les protagonistes d'histoires difficilement conciliables. La plupart du temps, des personnages reconnaissables sont peints sans virtuosité affichée, dans une reprise à l'identique ou presque des référents picturaux: dans ses grandes toiles comme *Six Fornarinas* présentée à la villa Tamaris, l'artiste décline une série de portraits de la Fornarina, la «muse boulangère» que Raphaël peignit abondamment avant qu'Ingres ne s'en inspire et que Picasso participe à son tour de cette reprise-hommage jusqu'à ce que Williams s'inscrive lui-même dans cette succession via l'irruption de la fameuse tache qui constitue sa marque de fabrique. L'artiste n'hésite pas à «reprendre» ainsi des tableaux illustres comme le *Portrait de Charles IV* de Goya dans *The Good the Bad and the Ugly* dans lequel il remplace les protagonistes de la famille royale par ses propres productions de même qu'il y rajoute des «autoportraits» de peintres du XX^e siècle comme Mark Wallinger, Jeff Koons, Dana Schutz ou encore Warhol en Mao dans une impossible fusion (on discerne même la Cicciolina «entreprise» par Jeff Koons dans la partie haute du tableau, tellement ombrée qu'elle est à peine discernable, clin d'œil coquin de l'artiste); et bien sûr toute la famille de ses taches, personnalités abstractisées de personnages historiques. Ces dernières viennent se glisser dans ses compositions, les parasiter, réaménageant ainsi l'histoire de l'art afin de la dédramatiser, de la ramener à une dimension humaine, accessible, que la sacralisation de ces grandes œuvres avait mises hors de notre portée. On se croirait par moment dans le *Zelig* de Woody Allen où l'ubiquité du héros vient briser



Alun Williams, *Hommage à la Ténacité des Femmes: Marie-Rose, Amélie et Élodie Michel*, 2019. Huile et acrylique sur toile / oil and acrylic on canvas, 300 × 200cm, Collection Villa Tamaris Centre d'Art.

¹ «La contradiction a toujours été un moteur dans la démarche de Richter. Dans ses photographies peintes, il ne se contente pas de transgresser la séparation entre abstraction et figuration mais opère un renversement: ses œuvres révèlent à la fois les capacités figuratives de la peinture abstraites et la dimension abstraite de la photographie.» Dominique Abensour, «Peinture et photographie», in *La Peinture*, école supérieure des Beaux-arts de Bretagne, sous la direction de Christophe Viart, 2019, p. 85.



Alun Williams, *Phare#39 (4 faisceaux jaunes et un bateau de pêche)*, 2019.
Encre sur papier / ink on paper.

d'un humour ineffable le sérieux de grands récits que l'on sait par ailleurs tout autant soumis à la falsification... Qu'est-ce à dire? Pur iconoclisme ou hommage aux maîtres anciens? Retour sur un médium, réflexivité bien comprise, dépassée, ou simple constatation d'une évolution permanente du style? En réunissant ces personnages-clés de l'histoire de la peinture, son geste participe d'une volonté de réévaluation du portrait qui en constitue une partie non négligeable. Une manière postmoderne et décomplexée de réécrire l'histoire.

Mais l'affaire se corse quand on tente d'analyser ce qu'il faut appeler, à défaut d'autre élément d'interprétation, des taches. Ces dernières sont effectivement présentes dans la plupart des toiles de Williams où elles arrivent même à occuper le premier plan. Elles se glissent allègrement dans l'ordonnement du tableau, à la manière de personnages dont elles semblent posséder les attributs, l'ombre dont elles sont affublées excluant de fait de pouvoir les considérer comme un travail en réserve ou comme une délimitation purement abstraite à l'intérieur du tableau. Une tache représente le degré zéro de l'abstraction, une espèce d'objet pictural assez mal géré dans sa forme, qu'elle soit *drippée* ou qu'elle renvoie

à une volonté affirmée de non-représentation, en tant que symbole de la spécificité de la peinture (cf., là encore, Greenberg). Mais les taches de Williams ne sont pas exactement ça, elles sont les deux, elles représentent et elles sont abstraites, elles sont indices et elles sont autonomes. Ces taches sont tout sauf des formes aléatoires, elles ne doivent rien au hasard d'un lancé négligé, d'un éclat ou d'une explosion quelconque. Elles sont en effet, d'après l'artiste, les traces du passage sur Terre de ces personnages, des relents de leur activité, accidentels ou pas, qu'il attribue sans conteste à leur «auteur» et qui feront l'objet d'une récurrence à l'intérieur d'une série de tableaux et de sculptures qui leur sera dédié. Bien réelles ou fantasmées, ces traces retrouvées se donnent dans les tableaux sous forme d'indices, comme par exemple la tache d'encre d'un stylo qui a fui, s'est solidifiée au cours des années et que l'artiste a repérée, abandonnée sous le bureau d'une maison-musée de province... Cette partie du travail, invisible, est largement aussi importante que la partie émergée, le tableau, parce qu'il peut se passer des semaines, voire des mois, avant que l'artiste soit convaincu que la tache en question appartient bien au personnage qu'il cherche à marquer de la sorte².

² Dans le catalogue monographique qui lui est dédié (*Lest*, Manuela éditions, 2019), Alun Williams revient longuement sur les conditions d'identification des propriétaires de ces taches. Cette publication participe plus du récit de voyage à la Jules Verne dont il est un fervent admirateur (et dont il a bien évidemment retrouvé la trace) que du classique exercice de définition d'une pratique artistique, par ailleurs totalement absent du catalogue.



À gauche / left: vue partielle de Alun Williams, *Phares 4*, 2019. Acrylique sur toile de jute / acrylic on burlap, 108 x 766 cm.
À droite / right: vue partielle de / partial view of Alun Williams, *Phares 6*, 2019. Acrylique sur toile de jute / acrylic on burlap, 108 x 455 cm.

De fait, Williams identifie, avec ces taches, des personnages historiques qu'il choisit plus ou moins en fonction de ses affinités et du hasard. Il en est ainsi de Thomas Paine, que l'on connaît assez peu en France bien qu'il ait joué un rôle non négligeable au moment de la révolution de 1789. En Amérique du Nord, il a pris une part active au processus d'indépendance des treize colonies britanniques et, s'il meurt dans l'isolement, il est célébré par la suite pour son influence auprès des révolutionnaires. Williams s'est donc intéressé au personnage et, à la suite d'une enquête l'ayant mené du Royaume-Uni aux États-Unis qui sont les pays — avec la France — pour lesquels le théoricien s'est profondément engagé; il a traqué et retrouvé une tache qui, pour lui, sans aucune hésitation, peut être attribuée à Paine. Comment se forme sa conviction³? Peu importe. Ce qui importe, c'est que ce soit une trace qui, pour Williams, identifie le personnage sans conteste et qui, à partir de ce moment, participera des nombreux tableaux dédiés au personnage en question. De fait, cette éclaboussure dans laquelle s'incarne ce récit invisible est objectivement une abstraction formelle tout en étant l'indice d'une présence au monde, d'une vie. Une espèce d'abstraction représentative, d'une

certaine manière, un oxymore de belle magnitude, donc...

À la Villa Tamaris, Alun Williams qui, pourtant, n'était pas parti dans l'idée de taguer le créateur de ladite villa, n'a pu s'empêcher de le faire à la lecture du récit de la vie de celui qui a construit au cours du XIX^e siècle la plupart des phares et balises qui ont, depuis lors, guidé les navires traversant la Méditerranée. *Lux fecit*, le titre de l'exposition, fait référence à ce constructeur prolifique qui a enluminé le chemin des navigateurs et permis de sauver des centaines de marins. Sa vie ayant par ailleurs des allures de roman, elle rentre parfaitement dans la logique du peintre qui semble plutôt rechercher des personnages hors du commun. À la Seyne-sur-Mer, Williams n'a pourtant pas complètement souscrit à sa méthode habituelle qui est de traquer la fameuse tache et de lui consacrer l'entièreté de ses tableaux. L'artiste a bien entendu trouvé une tache correspondant à cet énigmatique Michel Pacha mais il a opéré un léger glissement qui fait que cette personnification via la tache, qui marque habituellement sa manière, s'est déplacée vers le motif du phare qui correspond à la vie de Michel Pacha mais renvoie également au développement du commerce transméditerranéen

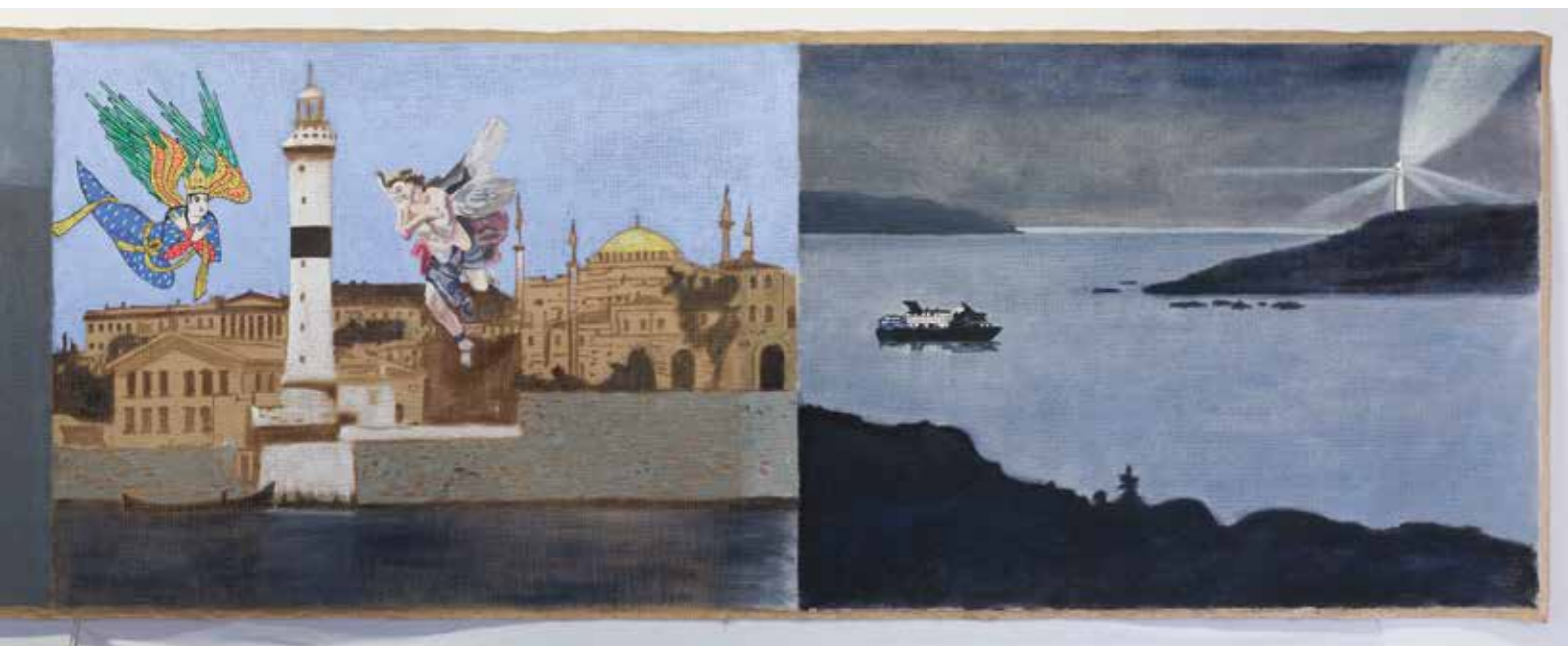
³ « Cette trace doit être de préférence accidentelle; elle doit s'imposer à nous comme une évidence, nous transporter, nous apparaître comme parfaitement emblématique du personnage », Alun Williams, *Lest*, op. cit., p. 18.

et à la mondialisation naissante. Dans l'un des tableaux exposés à la Villa Tamaris (*Hommage à la ténacité des femmes: Marie-Rose, Amélie et Élodie Michel*) apparaît la famille de Michel Pacha peinte dans le décor oriental de l'hôtel particulier qu'il s'est fait construire à Istanbul et où il a passé une partie de sa vie — son patronyme provient d'ailleurs de son anoblissement là-bas par le sultan. Le tableau réunit la fille et les deux femmes de Michel Pacha, chacune campée à la manière d'un peintre bien identifié — Picasso, Ingres, Matisse — et, dans le fond, apparaît la tache de Michel Pacha, de manière discrète, incrustée dans un cadre du salon, dans une mise en abyme dont l'artiste est familier. La production la plus marquante de l'exposition est la série de toiles que l'artiste a exécutée au cours de sa résidence, une série de vingt-six tableaux réalisés en moins de deux mois. Reprenant la méthode qu'il utilise régulièrement et qui est de faire «à la manière de», Williams a peint une véritable farandole de toiles dont les références courent de la fin du XIX^e siècle à notre époque et rassemblent les grandes noms de la période, de Picasso à de Staël, de Turner à Magritte, au milieu desquels viennent s'insérer incongrument des toiles sans aucun référent, de même que l'irruption de la représentation d'un *selfie*, contribution ou concession à la modernité qui oblige le peintre à épouser le format de l'appareil et à renverser la lecture des tableaux qui, jusqu'ici, était panoramique. L'artiste se permet ainsi une nouvelle pirouette qui vient briser l'énumération des grands

noms. Le phare demeure cependant le motif central de toutes ces toiles: rassemblées en un seul rouleau de jute, elles convoquent un autre aspect iconoclaste qui est celui de l'unicité d'un support sur lequel viennent se mélanger allègrement ces maîtres et leurs styles en renvoyant aux fameux rouleaux de la peinture chinoise.

Les peintures d'Alun Williams permettent d'installer des histoires impossibles, à l'instar des scénarios de science-fiction dans lesquels des personnages en provenance de mondes et d'époques parallèles se côtoient en des situations impensables: c'est la magie de la peinture qui permet de rendre plausibles ces hétérogénéités lorsque les autres arts de l'image, comme le cinéma ou la vidéo, échouent à refléter dans l'immédiateté la profondeur des enjeux culturels et historiques évoqués. Comme le dit le critique et artiste David Humphrey, «ses peintures font surgir des possibilités non envisagées, et illuminent des pas obscurs de l'imagination collective⁴.» Ce n'est donc pas un hasard si le personnage de Jules Verne réapparaît dans l'une des dernières peintures de l'exposition (*Aux visionnaires modernes: Jules Verne et Michel Pacha (Tamaris, circa 1888)*), lui faisant rencontrer cet autre éclairer des ténèbres qu'est Michel Pacha. Si l'histoire officielle n'a jamais validé une telle rencontre, il appartenait à un artiste ayant le pouvoir de s'accommoder des vérités factuelles d'organiser cette rencontre imaginaire entre deux créateurs qui ont tous deux illuminé le XX^e siècle naissant...

⁴ David Humphrey, plaquette de l'exposition «Lux fecit» à la Villa Tamaris, Centre d'art Métropole Toulon Provence Méditerranée, 17.11.2019 - 9.02.2020.



Détail de / Detail of Alun Williams, *Phares 2*, 2019. Acrylique sur toile de jute / acrylic on burlap, 108 x 854 cm, 2019.

Alun Williams

by Patrice Joly

It is hard to grasp a painting that does not let you grasp it using the usual approaches, which are the relation to modernism and postmodernism, going beyond figuration, and the return of the latter, that is being endlessly postponed, announced, vilified, and foiled. As a rule, to broach a pictorial work, one attempts to make ever more subtle classifications which try to pin the painter down within one category or another, rather in the way that people have always tried to classify animals in order to objectify them and make them subjects for study. So, in painting, there are two great reigns, that of abstraction and that of figuration, which have been violently clashing for more than a century and a half, ever since Manet, Cézanne, and Kandinsky. Alun Williams's painting seems to thwart this kind of slightly cursory classification, not because his paintings are revolutionary in the sense that they mix figuration with abstraction, which has become a rather commonplace position in the postmodern era, but because they borrow from both these systems, while at the same time pushing back, a little bit further, the boundary of their conflicting coexistence inside the picture.

Everyone is now at liberty to add figuration in the midst of flat tints, and go beyond the edges of the picture: the all-over style has been broadly incorporated in pictorial practices which now play with all these limits, and all these taboos. Greenberg is dead and his orphans are doing quite well, which does not stop us from questioning his prescriptions, because the pictorial principle is still there, whatever we might say and think, subject to the application of colourful substrata with all the possible variations and all the means imaginable, from Niele Toroni's good old brush n^o. 50, to Richard Jackson's whacky painting machines. The spectrum has been radically enlarged in a medium that is indefinitely pushing back its boundaries and endlessly inventing new tools. The subject of painting is no longer painting: the line of thinking pushed to the limit over the generic qualities of the medium that informed painting up until the end of the 1960s is no longer the only fodder for discussion, although it has not totally vanished. In a somewhat enlightening essay on the subject, Dominique Abensour, talking about Richter, shows that he is searching for the boundary between a consideration of worldly concerns and the desire to conserve the specific nature of the medium, a narrow avenue between transitiveness and autonomy: for Richter, incidentally, realism

is situated more on the side of abstraction than in photographic realism applied to painting.¹

Alun Williams's painting slightly touches all these component elements. In it, narrative rubs shoulders with the most basic abstraction in the form of incongruous splotches, while art history and reflexivity appear in the form of an ongoing revisitation of genres and periods. Let's take the narrative: with Williams, the narrative is at once instant and impossible, everything is given right away, everything is available for the reading of pictures which respond perfectly to the definition of pictures, setting up situations in which side-by-side figures seem to be the protagonists in stories which it is hard to reconcile. Most of the time, recognizable figures are painted without any displayed virtuosity, in an identical or almost identical reuse of pictorial referents: in his large canvases like *Six Fornarinas*, on view in the Villa Tamaris, the artist arranges a series of portraits of La Fornarina, the "baker's daughter" muse whom Raphael plentifully portrayed, before Ingres drew his inspiration and Picasso in his turn participated in this tribute-like reuse, to the point where Williams includes himself in this succession, by way of the famous splotch which is his trademark. The artist does not hesitate to thus "do a cover version of" illustrious pictures like Goya's *Portrait of Charles IV of Spain and his Family* in his *The Good the Bad and the Ugly*, where he replaces the members of the Spanish royal family with his creations, just as he adds "self-portraits" of 20th century painters such as Mark Wallinger, Jeff Koons, Dana Schutz and Warhol, dressed up as Mao, in an impossible merger (we can even make out Jeff Koons doing his business with La Cicciolina in the upper part of the picture, in such deep shadow that she is barely discernible—a rascally wink at the American artist); and, needless to say, the whole family of his splotches, abstracted personifications of historical characters. These latter slip into the compositions, interfering with them, and thus rearranging the history of art in order to tone it down, and take it to an accessible, human dimension, which the mythologization of these great works had put out of reach for us contemporaries. At times you might think you are in Woody Allen's *Zelig*, where the ubiquity of the hero shatters, with ineffable wit, the serious nature of great narratives, which, incidentally, we know to be just as subject to falsification... What is there to say? Pure iconoclasm,

¹ "Contradiction has always been a driving force in Richter's approach. In his painted photographs, he is not content to transgress the separation between abstraction and figuration, but rather executes a reversal: his works reveal both the figurative capacities of abstract painting and the abstract dimension of photography". Dominique Abensour, "Peinture et photographie" in *La Peinture*, Ecole Supérieure des Beaux-arts de Bretagne, edited by Christophe Viart, 2019, p. 85.



Alun Williams, *The Good, the Bad and the Ugly*, 2009.
Huile et acrylique sur toile / oil and acrylic on canvas, 243.5 x 295 cm, Collection Bernard Massini, Nice.

or a homage to the old masters? Reflexivity well understood and exceeded, or mere observation of a permanent development of style? By bringing together these key figures in the history of painting, Williams's gesture is part and parcel of a desire to reassess the portrait, which forms a not inconsiderable part of this history. A straightforward, postmodern way of rewriting history.

But things become more complicated when one tries to analyze what, for want of any other element of interpretation, we must call splotches. These latter are in fact present in most of Williams's canvases, where they even manage to occupy the foreground. They merrily find their way into the arrangement of the picture, like characters whose attributes they seem to have, with the shadow in which they are attired making it impossible, *de facto*, to regard them as simple unpainted areas, or as a purely abstract delimitation inside the picture. A splotch represents the zero degree of abstraction, a sort of pictorial object that is poorly

managed in its form, whether it be 'dripped' or whether it refers to an assertive desire for non-representation, as a symbol of the specificity of painting (cf. again, Greenberg). But Williams's splotches are not exactly this, they are both, they represent and they are abstract, they are clues and they are autonomous. These splotches are anything but random forms, they owe nothing to chance. According to the artist, they are actually the traces of the terrestrial passage of these figures, whiffs of their activity, accidental or otherwise, which he unquestioningly attributes to their "author" and which will recur inside a series of pictures and sculptures that will be dedicated to them. Whether thoroughly real or fantasized, these found traces are presented in the pictures in the form of clues, like for example the ink stain from a fountain pen that has leaked, become solidified over the years, and which the artist came upon, abandoned under the desk of a country house-turned-museum... This invisible part of the



Alun Williams, *Aux Visionnaires Modernes : Jules Verne et Michel Pacha (Tamaris circa 1888)*, 2019.
Huile et acrylique sur toile / oil and acrylic on canvas, 300 x 200cm, Collection Villa Tamaris Centre d'Art.

work is broadly as important as the visible part, the picture, because weeks and even months can pass before the artist is quite sure that the splotch in question does indeed belong to the character he is trying to mark in this way.² With these splotches, Williams is actually identifying historical characters whom he chooses on the basis of his affinities, and chance. This is the case with Thomas Paine, who is not that well-known in France, even though he played a not inconsiderable role during the revolution of 1789. In North America, he took an active part in the process involving the independence of the thirteen British colonies and, even if he died an isolated death, he has been celebrated ever since for his influence among revolutionaries. So Williams is interested in the character and, in the wake of an investigation that took him from the United Kingdom to the United States, which are the countries—together with France—for which the theoretician became deeply involved, he tracked down and rediscovered a splotch which, for him, can be attributed to Paine, without any hesitation. How did he become so persuaded?³ It does not really matter; the fact is that it is a trace which, for Williams, indisputably identifies the character, and which, from that

² In the monographic catalogue devoted to him (*Lest*, Manuela éditions, 2019), Alun Williams returns at length to the identifying conditions of the owners of these splotches. This publication involves the Jules Verne-like narrative of the journey—and he is an ardent admirer of Jules Verne, whose trace he also discovered—more than the classical exercise of defining an art praxis, which is, moreover, completely absent from the catalogue.

³ “Soon after arriving we were all strolling down *John Adams Way*, looking once again in every nook and cranny for the elusive trace, usually, preferably, a completely accidental paint mark that could enthusiastically be recognised as being perfectly emblematic of the character in question!”, Alun Williams, *Lest*, op. cit., p. 27.

moment on, would be included in the many pictures devoted to the figure in question. In fact this splash in which this invisible narrative is incarnated is objectively a formal abstraction, while at the same time being the clue to a presence in the world, the clue to a life. A kind of representative abstraction, in a way, so a nice, big oxymoron...

At the Villa Tamaris, Alun Williams, who had not started out with the idea of “tagging” the creator of the said villa, was unable to stop himself doing so when he read the narrative of this person’s life who, during the 19th century, built most of the lighthouses, beacons and buoys which have ever since guided ships crossing the Mediterranean. *Lux fecit*, the exhibition’s title, makes reference to that prolific builder who lit up the route of navigators and helped to save the lives of hundreds of sailors. Because his life also has novelistic ingredients, it fits perfectly in the logic adopted by the painter, who seems rather to be seeking out extraordinary characters. At La Seyne-sur-Mer, however, Williams has not totally subscribed to his usual method, which is to track down the famous splotch and dedicate the entirety of his pictures to it. The artist did of course find a splotch tallying with that enigmatic Michel Pacha, but he executed

Alun Williams, *Phare #43 (La falaise sombre)*, 2019.
Encre sur papier / ink on paper.



Alun Williams, *Phares 4*, 2019.
Acrylique sur toile de jute / acrylic on burlap, 108 × 766 cm.

a slight shift which means that, through the splotch, which usually hallmarks his manner, this personification has moved towards the motif of the lighthouse, which corresponds to Michel Pacha’s life, but also refers to the growth in trans-Mediterranean trade and the early days of globalization. In one of the pictures on view in the Villa Tamaris (*Homage to the tenacity of women: Marie-Rose, Amélie and Élodie Michel*), Michel Pacha’s family appears painted in the oriental décor of the mansion he had built for himself in Istanbul, where he spent part of his life—his patronym comes, incidentally, from his ennoblement in Turkey by the Sultan. The picture brings together Michel Pacha’s daughter and two wives, each one depicted in the manner of a clearly identified painter—Picasso, Ingres, Matisse—and, in the background, there appears the Michel Pacha splotch, in a discreet way, embedded in a frame in the sitting room, in a mise en abyme with which the artist is familiar. The most striking work in the show is the series of paintings that the artist produced during his residence, a series of 26 works produced in less than two months. Using the method that he regularly employs, which is to work “in the manner of”, Williams painted nothing less than a medley of canvases whose references range from the end of the 19th century to our current day and age, bringing together the great names of the period, from Picasso to De Staël, and from Turner to Magritte, in the midst of which are incongruously included canvases without any referent, just like the sudden appearance of the representation of a selfie, a contribution and concession to modernity that obliges the

⁴ David Humphrey, brochure for the exhibition “Lux fecit” at Villa Tamaris, Toulon, 17.11.2019 – 9.02.2020.

painter to espouse the format of the camera, and reverse the reading of the pictures, which, hitherto, was panoramic. The artist thus permits himself a new pirouette which breaks the listing of the great names. But the lighthouse remains the central motif of all these canvases: brought together in a single burlap roll, they summon another iconoclastic aspect which is that of the singleness of a surface on which there is a merry mixture of those masters and their styles, referring to the famous rolls of Chinese painting.

Alun Williams’s paintings make it possible to set up stories that are incompatible and mutually exclusive, like science-fiction scenarios in which characters hailing from parallel worlds and times rub shoulders in unthinkable situations: it is the magic of painting that makes it possible to give plausibility to these heterogeneous factors when the other arts of the image, like film and video, fail to immediately reflect the depth of the cultural and historical challenges referred to. As the critic and artist David Humphrey puts it: “Williams’ paintings conjure unconsidered possibilities and illuminate obscure areas of the collective imagination”.⁴ So it is no coincidence that the character of Jules Verne reappears in one of the latest paintings in the exhibition (*To modern visionaries: Jules Verne and Michel Pacha (Tamaris, circa 1888)*), causing him to meet that other pathfinder in the darkness, called Michel Pacha. If official history has never confirmed any such encounter, it was up to an artist with the power to adapt to factual truths to organize that imaginary meeting between two creatures who both illuminated the burgeoning 20th century...