

FRÉDÉRIC
LE MONDE PA

FRÉDÉRIC
THE WORLD

Le langage graphique mis au point par Frédéric Cordier lui sert à restituer l'artificialité des environnements aménagés par l'être humain – qui redessine le territoire par son urbanisation comme par l'organisation de la nature –, grâce à un traitement atomisé de l'espace de représentation. Les paysages fictifs que l'artiste donne à voir se lisent ainsi sur deux plans : en tant qu'images d'un seul tenant et en tant que densités corpusculaires. Un phénomène de « déréalisation¹ » se produit lorsque l'on plonge son regard dans la surface imprimée : l'image figurative se défait, tandis que se révèle sa structure minutieusement fragmentée en une variété de micro-détails. Cordier code en quelque sorte la réalité dans un système binaire qui se réfère à celui contemporain de l'informatique. Il a élu pour moyen la gravure en taille d'épargne – la matière de la matrice généralement en bois ou en linoléum est retirée à l'aide d'une gouge et les éléments demeurés en relief, « épargnés », sont imprimés. Si ce choix apparaît comme une évidence, puisque le principe de cette technique traditionnelle repose sur l'alternance des pleins et des vides, l'artiste ne l'adopte qu'au tournant des années 2010, après plusieurs années de recherche.

Cordier élabore sa méthode de travail au cours de son parcours à l'École cantonale d'art de Lausanne (ÉCAL), où il étudie de 2004 à 2010. Il se tourne vers la gravure en 2011, peu après son diplôme de Master, à partir de petits dessins au stylo rottring de format carré (38 x 38 cm)². Jusque-là, il n'avait eu que peu de contact avec le domaine de l'estampe³. À l'ÉCAL, le dessin l'occupe avant tout et lui apprend la minutie comme la proximité du regard avec la feuille de papier – ce qu'il conservera dans sa manière de graver en inscrivant la matrice fragment après fragment, équipé d'une loupe. C'est en cherchant à donner de l'impact à ses paysages dessinés qu'il décide d'élargir leur format. Cette volonté d'agrandissement coïncide avec la découverte d'outils techniques. D'une part, Cordier commence à créer des motifs géométriques à l'aide du programme informatique Adobe Illustrator qui lui permet en outre de les multiplier à l'infini ; d'autre part, il utilise un plotter de découpe avec lequel il produit des pochoirs en adhésif d'une grande précision.

Il applique d'abord ces outils à des grilles en acier perforé de format standard, matériau industriel qui s'impose à lui par hasard [p. 6]. Lors de sa première année d'étude, il expérimente avec un grand nombre d'objets qu'il récupère dans des débris sur le chemin de l'ÉCAL. En recouvrant de gesso une grille ainsi trouvée, il s'aperçoit que l'enduit comble certains trous, créant une composition accidentelle. Lui vient alors l'idée de créer des structures à base de motifs inventés ou détournés et modifiés, qu'il réunit dans un répertoire. Il reporte ces structures avec de la peinture industrielle sur des grilles, au moyen donc de pochoirs en adhésif, en jouant des perforations du support métallique.

Peu après cette série, il crée ses premiers papiers peints, avec l'envie d'intervenir directement dans des espaces architecturaux et de renouveler le regard porté sur des lieux devenus familiers (*Revisited Tell's Chapel* dans la Chapelle de Guillaume Tell à Lausanne en 2010 [p. 152, 157-161], et *Electrowatt* dans l'ancienne église du Noirmont en 2016 [p. 175-177]) ou des sites abandonnés (*Abandoned Factory* à Tbilissi en 2010 [p. 154, 166-169]), en les confrontant à des motifs contemporains installés à même les murs. Le principe subsiste : au lieu de boucher des trous dans une grille, il efface des formes dans les trames qu'il conçoit sur l'ordinateur, et formalise la notion d'erreur déjà présente dans ses grilles. Ainsi de *The Box* (2008) et de l'explicite *An Error Occurred* (2018) [p. 178-181]. D'une certaine façon, ces papiers peints sont eux-mêmes des intrus dans les lieux qu'ils recouvrent partiellement.

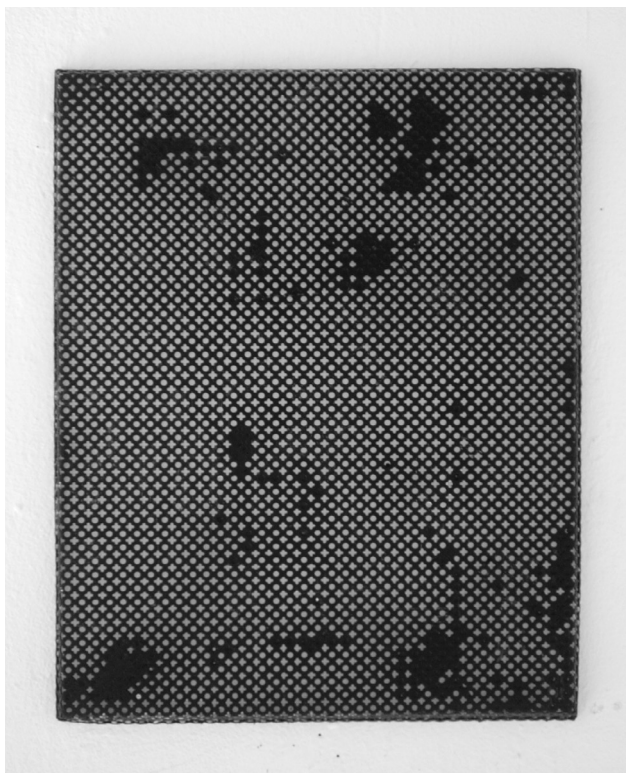
The graphic language developed by Frédéric Cordier serves to show the artificiality of environments designed by human beings—who redraw the land through urbanization and the restructuring of nature—by means of an atomized treatment of the representational space. The fictional landscapes that the artist creates can therefore be read on two levels: as self-contained images and as corpuscular densities. A process of “derealization”¹ occurs when we look at the printed surface: the figurative image unravels, revealing its meticulously fragmented structure in myriad micro-details. In a way, Cordier encodes reality in a binary system that echoes contemporary data processing. Choosing relief printing as his method, he gouges into a wood or linoleum matrix, and then prints the remaining extruding elements, those “in relief.” While this choice may seem obvious, given that the principle of this traditional technique is based on alternating between solids and voids, the artist adopted it only in the early 2010s, after several years of research.

Cordier developed his working method while studying at the École cantonale d'art de Lausanne (ÉCAL) from 2004 to 2010. He turned to relief printmaking in 2011, shortly after receiving his Master's degree, starting with small square drawings (38 x 38 cm) with a rottring pen.² Up to that point, he had had very little contact with the field of printmaking.³ At ÉCAL, he was primarily absorbed with drawing, which taught him meticulousness and the proximity of the gaze to paper—something he would carry over into his method of carving the matrix fragment by fragment, using a magnifying glass. Seeking to increase the impact of his drawn landscapes, he decided to enlarge their format. This desire to magnify coincided with his discovery of other technical tools. On the one hand, Cordier started creating geometric patterns in Adobe Illustrator, which also allowed him to multiply them ad infinitum; on the other hand, he started using a cutting plotter with which he could produce high-precision adhesive stencils.

At first, he applied these tools to standard perforated steel sheets, an industrial material available to him by chance [p. 6]. During his first year at ÉCAL, he experimented with a large number of discarded objects that he would salvage on his way to ÉCAL. When he covered a perforated metal sheet he had found with gesso, he noticed that the coating filled in some holes, creating an accidental composition. He then came up with the idea of creating structures based on invented, reworked, or modified motifs that he assembled into a repertoire. Using adhesive stencils and industrial paint, he transferred these structures onto perforated steel, playing on the perforations of the metal support.

Shortly after this series, he created his first wallpaper in order to intervene directly in architectural spaces and reshape how one looks at sites that have become familiar (*Revisited Tell's Chapel* in the Chapelle de Guillaume Tell in Lausanne in 2010 [p. 152, 157-161], and *Electrowatt* in the old church in Noirmont in 2016 [p. 175-177]) or that have been abandoned (*Abandoned Factory* in Tbilisi in 2010 [p. 154, 166-169]) by confronting them with contemporary motifs installed on the walls themselves. The principle remained: instead of filling in the holes of perforated steel, he erased shapes in frameworks designed on the computer and formalized the notion of error which could already be found in the perforated steel. Examples include *The Box* (2008) and the explicit *An Error Occurred* (2018) [p. 178-181]. In a way, the wallpaper becomes an intruder in the place that it only partially covers.

Here we might be reminded of artists like Wade Guyton⁴ who chose a mode of production that allows them to intentionally create errors, whether they control them or not.



Sans titre | *Untitled* (2006), peinture sur acier perforé |
paint on perforated steel, 37 x 30 cm

On peut penser ici à des artistes comme Wade Guyton⁴ qui optent pour un mode de production leur permettant de créer intentionnellement des erreurs, qu'ils les contrôlent ou non. La démarche de Frédéric Cordier s'inscrit cependant plus largement dans une histoire de l'accident – délibéré ou non – dans l'estampe, à partir de la fin du XIX^e siècle, que l'on doit à des peintres-graveurs, moins techniciens qu'expérimentateurs – de la maîtrise maladroite des morsures à l'acide par Edgar Degas, causant des effets singuliers, à la pierre malencontreusement brisée lors de son passage en presse, mais néanmoins conservée, de la lithographie *Accident* (1963) de Robert Rauschenberg. Soit les artistes mettent à mal ou détournent volontairement des procédés, soit ils tiennent compte d'un accident comme d'une ressource créative. En parsemant ses trames d'anomalies, Cordier ouvre une réflexion sur l'idée d'un système supposé fiable mais imparfait, voire favorablement imparfait. Ses œuvres font du dérèglement un programme esthétique qui répond à la volonté de « créer de la surprise là où il n'y en a pas », dans la mesure où « le matériau [de la grille] est répétitif et ennuyeux⁵ ». Plus qu'il ne nourrit une critique envers une société qui serait défaillante, l'artiste fait l'éloge du grippage de ses structures et même l'encourage comme une sorte d'émancipation.

Alternativement aux erreurs factices, Frédéric Cordier produit des accrocs en recourant à des processus de création qui vont influencer sur le résultat visuel. Il a, par exemple, conçu l'estampe et le papier peint *Serpentine* (2014) [p. 8, 170-171] avec un outil pyrograveur de fortune. À cette époque, tout juste installé à Québec, avec peu de matériel sous la main, il commence à expérimenter avec l'un des serpentins chauffants de sa cuisinière. Il l'équipera d'un manche pour créer une matrice et l'utilisera à l'URDLA à Villeurbanne⁶. En étant brûlé, le bois se fissure – chaque empreinte est ainsi à chaque fois différente, d'autant plus que la variation de la pression et de sa durée font apparaître la spirale de manière plus ou moins nette et plus ou moins entière. Le papier peint *Tertial*,

However, Cordier's approach is more broadly in line with a history of accidents in printmaking, deliberate or not, from the end of the 19th century onwards, which we owe to painter-engravers who were more experimentally than technically inclined. This includes Edgar Degas's clumsy mastery of acid etching, causing unusual effects, and Robert Rauschenberg's lithograph *Accident* (1963), made with a stone inadvertently broken as it passed through the press yet nonetheless preserved. Artists have either intentionally undermined or misused processes or considered accidents as creative resources. By dotting his works with anomalies, Cordier reflects on the idea of a supposedly reliable yet imperfect, even advantageously imperfect, system. His works make an aesthetic program out of malfunction, fulfilling a desire to "create surprise in places where there is none," in the sense that "the material [of the perforated steel] is repetitive and boring."⁵ Beyond his criticism of a failing society, the artist lauds the malfunctioning of its structures and even encourages it as a form of emancipation.

In addition to fake errors, Cordier produces defects by resorting to creative processes that will have an impact on the visual outcome. For example, he created the woodcut and wallpaper *Serpentine* (2014) [p. 8, 170-171] using a makeshift pyrography tool. At the time, having just moved to Québec City and having few materials on hand, he began experimenting with one of the heating coils of his stove. He fitted the heating coil with a handle and used this new tool to create a matrix at the URDLA in Villeurbanne.⁶ As it burned, the wood cracked, making different imprints every time. In addition, by varying the pressure and duration of the burn, the spiral appeared more or less distinctly and more or less completely. The wallpaper *Tertial*, created for the Festival Images Vevey in 2012 [p. 9, 164-165], also illustrates how process can contribute to composition. Required to work with photography—the subject of the biennial event—Cordier returned to the Greek root of the word and decided to "write with light" using a scanner. After experimenting with various objects found in his office, he placed a lamp shade on the glass and scanned it, constantly turning the lamp on and off. Leaving the cover of the scanner open, he took advantage of the light passing back and forth to produce black and white interstices. With this method, he created over 2,500 variations of the same circular shape, which he organized randomly in a series of contact sheets that he labelled with the name of the corresponding file.

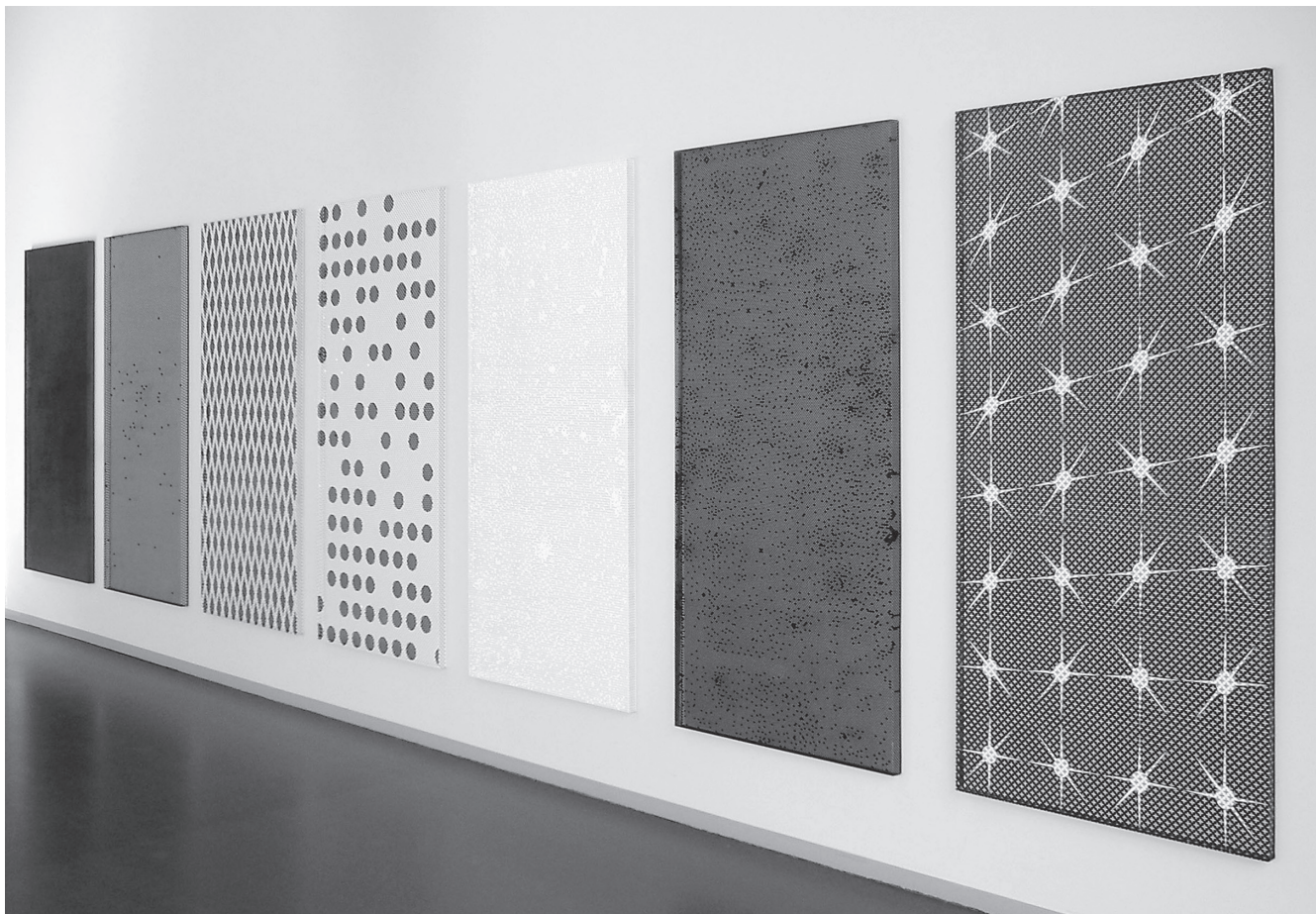
His reflections on the idea of an undermined system also led to a professional experience that, while revealing the arduousness of labor and the robotization of the human gesture, nourished in Cordier a certain fascination for rigorous and repetitive work and for human-machine interaction.



Sans titre | *Untitled* (2006), peinture et encre sur métal |
paint and ink on metal, env. | c. 30 x 17 cm, et Sans titre | *Untitled* (2006),
peinture et encre sur bois | paint and ink on wood, env. | c. 26 x 17 cm

créé pour le festival Images Vevey en 2012 [p. 9, 164-165], illustre lui aussi la façon dont le processus peut concourir à la composition. Contraint de travailler avec la photographie – qui est le sujet même de l'événement biennal –, Cordier prend le mot à sa racine grecque et décide d'« écrire avec la lumière » au moyen d'un scanner. Après avoir fait des essais avec différents objets trouvés dans son bureau, il pose l'abat-jour d'une lampe sur la vitre et le scanne, en l'allumant et l'éteignant sans cesse. Maintenant le capot de la machine ouvert, il tire parti du passage de la lumière pour produire des interstices noirs et blancs. Il a ainsi créé plus de 2500 variantes de la même forme ronde, qu'il a organisées aléatoirement dans un système de planches-contacts, et qu'il a légendées avec le nom du fichier correspondant.

In order to finance his studies, the artist worked in a fast-food restaurant from 2004 to 2007. The parallel between the art history he was studying and his part-time job led him to reflect on the serial practice of certain artists and of the fast-food industry, where work is organized for optimum efficiency, especially the standardized actions carried out by employees in order to maximize profits. Besides writing his Bachelor's dissertation on the subject,⁷ Cordier began the *Hamburgers* series in 2018. [p. 133-137, 141-143, 146-148, 188] His first drawings of sandwiches in 2009 were not very precise, thus pushing him to improve his technique by fine-tuning the sketch of a burger on the computer. Using this general shape, multiplying and stretching it, he traced linear shapes, then returned to drawing with the cutting plotter,

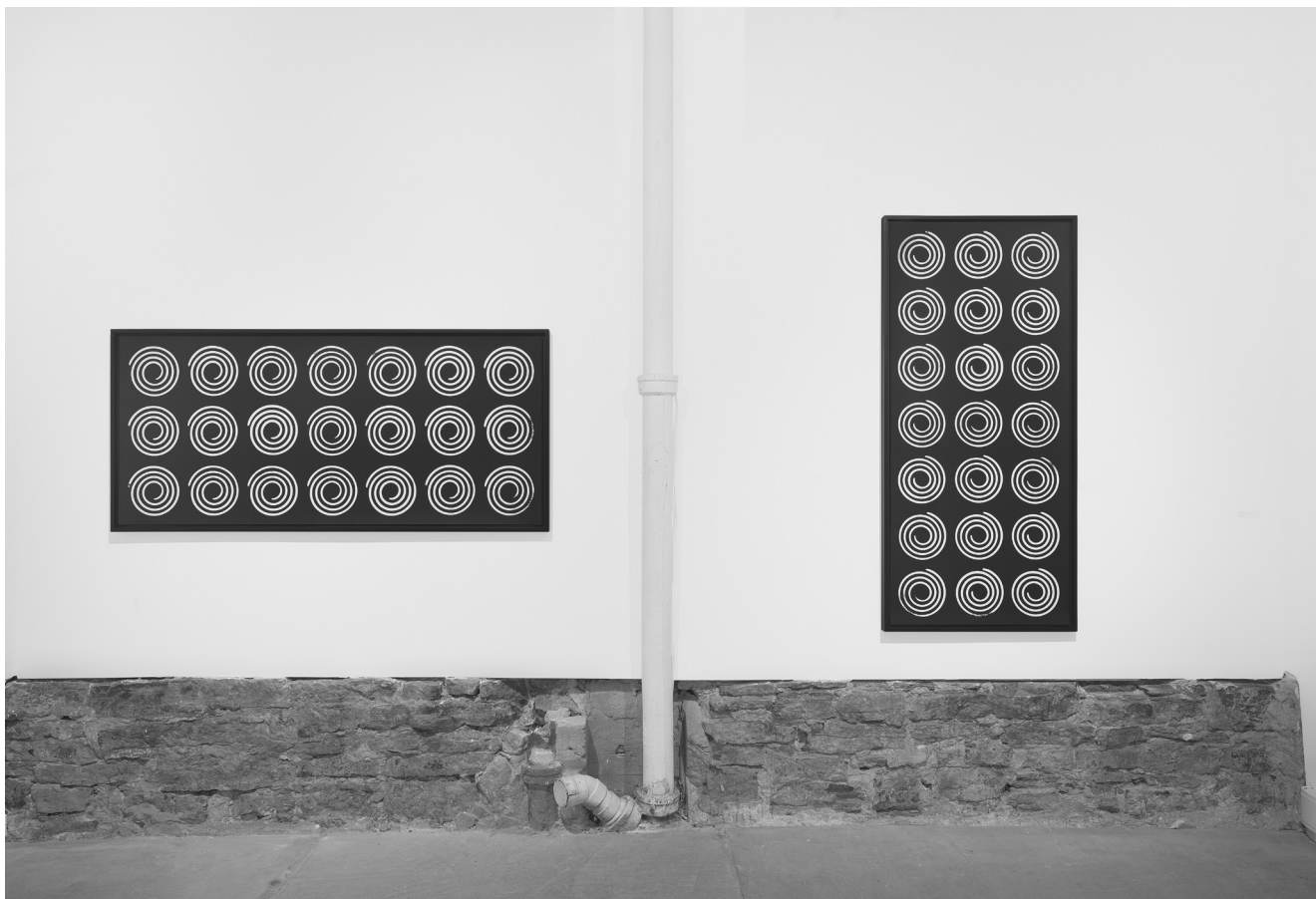


Série des Grids | Grids series (2008), vue de l'exposition collective Gloria. Exposition des diplômés en arts visuels | installation view of the group show Gloria. Exposition des diplômés en arts visuels, ÉCAL – École cantonale d'art de Lausanne, Renens, 2008

La réflexion sur l'idée d'un système sapé éclôt parallèlement à une expérience professionnelle qui, tout en lui révélant la pénibilité du métier exercé et la robotisation du geste humain, a nourri chez Cordier une certaine fascination pour le travail rigoureux et répétitif, et pour l'interaction avec les machines. Afin de financer ses études, l'artiste est employé dans un fast-food entre 2004 et 2007. Le parallélisme entre l'histoire de l'art qu'il étudie et son emploi accessoire l'amène à réfléchir à la pratique sérielle de certains artistes et à la restauration rapide où l'organisation du travail est pensée en vue de sa rationalisation optimale, notamment en standardisant les actions effectuées par les employés, avec pour objectif la maximisation des profits. Au-delà du mémoire qu'il rédige sur le sujet⁷, Cordier aboutit à la série *Hamburgers* (depuis 2018) [p. 133-137, 141-143, 146-148, 188]. Ses premiers dessins de sandwiches en 2009 étaient peu précis et

replacing the blade with a India ink pen. By this method, he obtained a "printed drawing," which he enhanced with textures. In short, the machine achieved the precision he could not, and he created the detail of which the machine was incapable. In his work, Cordier always seeks ways of moving from the human hand to the machine, echoing printmaking, a medium that is both manual and mechanical. The only limit he sets himself is not to use the computer for anything that he cannot do himself.

After completing his studies, Cordier turned to the linocut for a series of works exploring industrial landscapes, using the principles he had developed with the perforated steel and wallpaper. As mentioned above, he thought about how to enlarge his drawings and heighten their visual power. He found the solution by vectorizing and reworking them on the computer, then producing large adhesive vinyl stencils



Serpentine (2014), vue de l'exposition personnelle *Vapeurs* | installation view of the solo show *Vapeurs*, Galerie 3, Ville de Québec | Québec City, 2022

l'ont poussé à améliorer sa technique en affinant l'esquisse d'un burger grâce à l'informatique. Au moyen de cette forme générale qu'il multiplie et étire par endroits, il trace des formes linéaires, puis il revient au dessin avec le plotter à découpe, dont il remplace la lame par un stylo à encre de Chine. Il obtient ainsi un « dessin imprimé » qu'il rehausse de textures. En somme, la machine accomplit la précision à laquelle il n'arrive pas, et ce dernier réalise le détail qu'elle n'est pas capable d'exécuter. Dans ses œuvres, il cherche toujours le moyen de passer de la main à la machine, en écho à la gravure, médium à la fois manuel et mécanique. La seule limite qu'il se fixe est de ne rien déléguer à l'ordinateur qu'il ne pourrait faire lui-même.

Au sortir de ses études, fort des principes mis en place à partir des grilles et des papiers peints, Frédéric Cordier s'oriente vers la linogravure dans le cadre d'une série d'œuvres sur le thème du paysage industriel. Comme nous l'avons relevé plus haut, il réfléchit à la façon d'agrandir ses dessins et de leur faire gagner en puissance visuelle. Il trouve la solution en les vectorisant et en les retravaillant sur l'ordinateur, puis en produisant des pochoirs adhésifs en vinyle de grand format qui vont lui permettre de graver le linoléum. La densité de la ligne imprimée contraste avec la finesse et la délicatesse du trait au stylo rottring, et le noir des encres lithographiques donnera de la profondeur aux compositions. Il faut noter ici que les dessins-sources sont des œuvres à part entière. Certains connaissent une version linogravée, d'autres non tel *Dam* (2018) [p. 45].

La première linogravure de Cordier inaugure la série des neuf *Vedute* (2011-2018) [p. 61-79, 90] et marque le début de sa collaboration avec l'URDLA. Il s'agit de représentations chimériques d'usines implantées en pleine nature. Leur titre

that he could use to cut the linoleum. The density of the printed line contrasts with the finesse and delicacy of that of the rottring pen, and the black of the lithographic ink gives depth to the compositions. It is important to note that the source drawings are works in their own right. Some have linocut versions, others do not, such as *Dam* (2018) [p. 45].

Cordier's first linocut launched the series of nine *Vedute* (2011–2018) [p. 61–79, 90] and marked the start of his collaboration with URDLA. These are chimerical representations of factories inserted in natural settings. Their title evokes, without irony or nostalgia, the *veduta* genre, which developed in the wake of the Grand Tour and was particularly popular from the Netherlands to Italy in the 17th and 18th centuries: "The *veduta* was the subject of general enthusiasm, placing it at the forefront of a cultural apparatus, simultaneously establishing the birth of tourism, a new mode of education, and a codified circulation."⁸ These views, which reduced cities to scenery and transformed them into souvenirs, offered artists the opportunity to explore perspective. Now, brutalist urban areas have become the subject of frontal representations whose flatness stands in sharp contrast to the *vedute* that inspired them.

Vedute 1 (2011) [p. 61] was cut in Switzerland and is based on several photographs, while the later works relate to Canada, where there are many unusual-sized buildings and extravagant architectural details. For example, *Vedute 6* (2014) [p. 70] directly evokes, although from a non-existent point of view, a factory and harbor in Québec City, where the artist relocated in 2013 before returning to Montreal, the city of his birth, in 2017. He relied on his own documentation, sometimes on observations made on site, and on images taken from other sources, mostly the Internet, to fill in what

évoque sans ironie ni nostalgie le genre du védutisme, particulièrement populaire des Pays-Bas à l'Italie, aux XVII^e et XVIII^e siècles, qui se développe dans le sillage du Grand Tour : « La *veduta* fait alors l'objet d'un engouement qui la place au premier plan d'un dispositif culturel instituant simultanément la naissance du tourisme, d'un nouveau mode d'éducation et d'une circulation codifiée⁹. » Ces vues, qui réduisent les villes à des décors et qui les transforment en souvenirs, offraient aux artistes l'opportunité de recherches sur la perspective. C'est à présent des zones urbaines, d'une certaine brutalité, qui sont devenues les sujets de représentations frontales dont la planéité contraste avec les *vedute* dont elles sont inspirées.

Vedute 1 (2011) [p. 61] a été gravée en Suisse, d'après plusieurs photographies, tandis que les suivantes sont liées au Canada, où l'on trouve de nombreux bâtiments aux dimensions hors norme et à l'architecture extravagante de par ses détails. *Vedute 6* (2014) [p. 70], par exemple, évoque directement, mais selon un point de vue inexistant, une usine et un port dans la ville de Québec où l'artiste s'est installé en 2013, avant de rejoindre Montréal, où il est né, en 2017. Il prend appui sur sa propre documentation, parfois sur des observations réalisées sur place, et sur des images tirées d'autres sources, principalement Internet, afin de combler ce qu'il ne peut voir par lui-même, à l'instar du point de vue aérien. Ces architectures, bien qu'elles le subjuguent et nourrissent son imagination, sont prétexte à la traduction des matières. Cordier reproduit l'eau, la glace, la neige, ou encore les sédiments et les hydrocarbures, mais aussi la saleté, la rouille, la pollution, les fissures, la suie, le compost, et enfin la tôle, les briques, les carreaux et la tuyauterie. « Ces associations de motifs et de formes créent une ambiance irréelle où l'industrie lourde est intégrée à des contextes organiques⁹ », explique-t-il.

he could not see for himself, such as aerial views. While they captivate him and feed his imagination, these architectural structures are also a pretext for showing the materials involved. Cordier reproduces water, ice, snow, even sediments and hydrocarbons, but also dirt, rust, pollution, cracks, soot, compost, and lastly sheet metal, bricks, tiles, and piping. He explains that "the associations of patterns and shapes create an unreal atmosphere where heavy industry is integrated into organic contexts."⁹

Thanks to these material effects, obtained through a highly detailed graphic treatment, the linocuts vibrate and transmit, despite their snapshot-like state, the life and movement of the mechanized world. Although these landscapes are always in metamorphosis, each work represents a pause in time. The intimate character of these views rich in details is disturbed by an obvious artificiality. By succumbing to the pleasure of transcribing all possible data and all imaginable textures, the artist produces an excess of information that reinforces the theatricality of these scenes. This artificiality is accentuated by the fact that the linocuts are frontal, without a sense of volume nor, in many of them, depth of field.

The *Vedute* were followed by a series of eight horizontal linocuts titled *Panoramas* (2018-2022) [p. 94-129, 184-185] of landscapes that are once again freely recomposed, yet observed from a distance this time. The titles of the linocuts are in other languages, such as the Latin *Oleum* (2018), meaning oil [p. 94-97], or are borrowed from names of existing companies, such as *Parachem* (2019) [p. 98-101, 185]. In addition, although Cordier mainly prints in black in order to emphasize the graphic aspect of these stylized cities by simplifying their forms, he printed seven of these views in alternate, significant



Tertial (2012), installation de papier peint sur un débarcadère CGN | wallpaper installation on a CGN pier, Images Vevey, Vevey, 2012

Grâce à ces effets matériels, obtenus par un traitement graphique d'une grande richesse, les gravures vibrent et transmettent, malgré leur état d'instantanéité, la vie et le mouvement qui habitent le monde mécanisé. Alors que ces paysages sont toujours en métamorphose, chaque œuvre représente en effet un arrêt dans le temps. L'intimité de ces vues foisonnantes de détails est troublée par une artificialité manifeste. En cédant au plaisir de retranscrire toutes les données possibles et toutes les textures imaginables, l'artiste produit un excès d'informations qui renforce le caractère théâtral de ces décors. Cette artificialité est accentuée par le fait que les images gravées ne possèdent aucun volume ni même, dans de nombreux exemples, de profondeur de champ.

Aux *Vedute* succède une série de huit linogravures de format horizontal *Panoramas* (2018-2022) [p. 94-129, 184-185], des paysages à nouveau recomposés librement mais cette fois-ci observés à distance. Les titres des gravures sont empruntés à d'autres langues, tel *Oleum* (2018) qui renvoie tout simplement à l'huile [p. 94-97], ou à des noms d'entreprises existantes, tel *Parachem* (2019) [p. 98-101, 185]. De même, si Frédéric Cordier imprime essentiellement en noir afin de faire ressortir le caractère graphique de ces villes stylisées par la simplification de leurs formes, il a tiré sept de ces vues dans une couleur alternative là aussi significative. *Oleum 2* (2018) existe ainsi en bleu pétrole et *Bitumar 2* (2019) en vert industriel – selon des qualificatifs attribués par l'artiste. *Dust 2* est pour l'heure la seule gravure polychrome de l'artiste.

Le format de ces paysages a été déterminé par celui d'impression maximal des presses de l'URDLA. L'artiste a imprimé à de plus grandes dimensions encore, soit en décomposant l'image en plusieurs éléments, comme dans le cas du triptych *Excavation* (2017-2018) [p. 80-83, 182-183], soit en

colors. *Oleum 2* (2018) is in petrol blue and *Bitumar 2* (2019) in industrial green—to cite the artist's own descriptions. Currently, *Dust 2* is the artist's only polychrome linocut.

The format of these landscapes was determined by the maximum print size of URDLA's linocut presses. The artist has printed in larger dimensions either by breaking down the image into several parts, as in the case of the triptych *Excavation* (2017-2018) [p. 80-83, 182-183], or by changing his working method and printing by hand. He has done this only once to date: in 2016, for the 34th International Symposium of Contemporary Art of Baie-Saint-Paul, titled *Mobilités*, he produced the linocut *Trans 2* (or *Containers*)¹⁰ [p. 10, 84-85, 87, 179], a cross-section of a port measuring 2 x 2 m. To print the work, several people had to act simultaneously, using large ladles and pans, for instance.

Cordier reveals an industrial and commercial world, reaching from the bowels of the earth to the sky, whose wild frenzy conceals the human presence acting on the buildings, vehicles, and machines. Most often, only smoke and other physical phenomena signal this presence. Usually built on the outskirts of residential areas and often relocated to developing countries, refineries, aluminum smelters, and other production plants, hydraulic systems and ports—still in operation or decommissioned—are hidden from view unless one works there. The deliberate concealment of the production of goods is undoubtedly aimed at not discouraging consumption. These motifs became paramount in the artist's work when he discovered and was stunned by the industrial sites on the North Shore of Quebec in 2015. He explains: "I was struck by the aluminum smelters brutally inserted in the natural landscape. Discreetly indicated by small roadside signs, the sudden apparition of these massive infrastructures



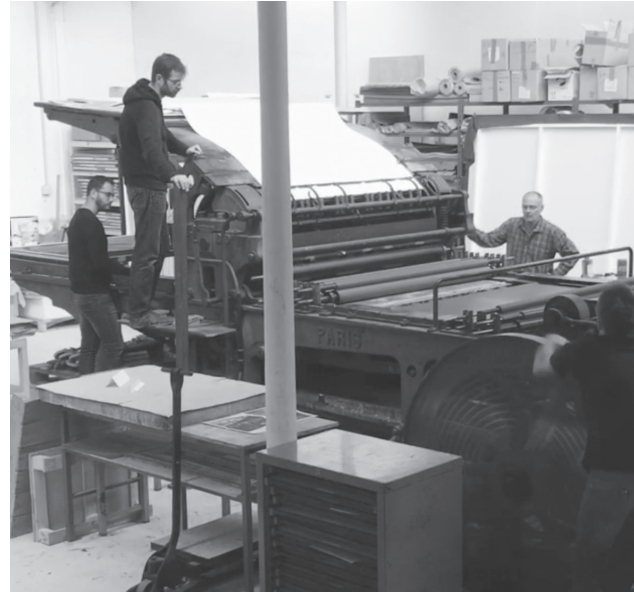
Trans 2 ou *Containers* (2016), vue de l'exposition personnelle de Frédéric Cordier dans le cadre du 34^e Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, intitulé *Mobilités* | installation view of Frédéric Cordier's solo show on the occasion of the 34th International Symposium of Contemporary Art titled *Mobilités*, Baie-Saint-Paul, 2016

changeant de méthode de travail et en imprimant à la main. Il ne l'a fait qu'une seule fois à ce jour : en 2016, à l'occasion du 34^e Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, intitulé *Mobilités*, il réalise la linogravure *Trans 2* (ou *Containers*)¹⁰ [p. 10, 84-85, 87, 179], une coupe transversale dans un site portuaire mesurant 2 x 2 m, dont l'impression a nécessité l'intervention simultanée de plusieurs personnes et l'usage notamment de grandes louches et de casseroles.

Frédéric Cordier dévoile un univers industriel et commercial, étendu des entrailles de la terre jusqu'au ciel, dont la frénésie dissimule la présence humaine à l'œuvre derrière les bâtiments, véhicules et machines. Seule la fumée et d'autres phénomènes physiques manifestent le plus souvent cette présence. Aménagés généralement en périphérie des zones d'habitation et souvent délocalisés dans des pays en voie de développement, les raffineries, les alumineries et autres usines destinées à produire, les installations hydrauliques, les ports, toujours en fonction ou désaffectés, sont soustraits de notre regard sauf si on y travaille. La dissimulation volontaire de la production de biens vise sans doute à ne pas décourager les actes de consommation. Ces motifs deviennent prééminents dans l'œuvre de l'artiste, lorsqu'il découvre, impressionné, les sites industriels de la Côte-Nord du Québec en 2015. Il raconte : « Les alumineries brutalement implantées dans le paysage naturel m'ont interpellé. Discrètement signalées par des petits panneaux en bord de route, les apparitions soudaines de ces infrastructures monumentales se livrant à des activités secrètes m'apparaisaient comme de véritables hallucinations visuelles. Cette dimension irréelle est traduite dans mon travail par des associations de motifs psychédélics et de formes géométriques faisant également référence à l'op art et au pointillisme¹¹. »

À l'instar du rapport équivoque de Frédéric Cordier à la faille dans le système, ses paysages peuvent être d'abord appréciés pour leur dimension graphique. Une autre lecture surgit ensuite de la charge qu'ils portent. L'artiste ne commente pas la surexploitation des ressources, les problématiques écologiques qui se posent, la pollution, ou encore les conséquences du travail ouvrier sur les individus, bien qu'elles le préoccupent. Il fait le constat de ces paysages, résultant d'une industrialisation excessive, mais dont il bénéficie ainsi qu'une grande partie de la population. Il le concède, ces infrastructures enrichissent son imaginaire et le fascinent par leur esthétique. Son attrait pour ces paysages métamorphosés par l'activité humaine massive rappelle le regard posé par les artistes sur les villes et les campagnes changeantes, à la fin du XIX^e siècle, sous l'influence de l'industrialisation croissante de l'Europe : l'implémentation d'usines et le développement des transports, en particulier les chemins de fer, redessinent radicalement le territoire, faisant apparaître ici et là des cheminées et des trains fumants. Les peintres-graveurs se laissèrent captiver par ce spectacle de la modernité, entre idéalisation et appréhension, y puisant de nouveaux motifs et inventant des effets à même de restituer la puissance d'une société en mutation, dont ils étaient les témoins – on peut citer, en taille-douce, des artistes comme Francis Seymour Haden (avec, par exemple, *Railway Encroachment* en 1864, montrant une nature paisible surplombée par une petite construction presque invasive) et Jean-François Raffaëlli (avec, par exemple, *La gare du Champ-de-Mars* en 1911 et son tracé ferroviaire sinueux occupant les deux-tiers inférieurs de l'image, tandis que le ciel est enfumé).

Avec peu de moyens et un choix restreint de techniques, Frédéric Cordier rend compte de la mécanisation du monde et de l'altération de la nature. Mais certainement que donner à voir ce qui existe en périphérie de nos vies, par le biais d'un traitement graphique ostentatoire et parfois



Impression de *Oleum 2* (2018) sur une presse Voiron, à l'URDLA, Villeurbanne, 14 novembre 2018 | Printing of *Oleum 2* (2018) on a Voiron press at URDLA, Villeurbanne, 14th November 2018

engaged in secret activities seemed like actual visual hallucinations. This unreal dimension is translated in my work through the association of psychedelic motifs and geometric forms that also refer to op art and pointillism.¹¹

Like Cordier's ambiguous relationship with flaws in the system, his landscapes can first be appreciated for their graphic dimension. Another reading then stems from the charge they convey. The artist does not comment on the overexploitation of natural resources, the resulting ecological problems, pollution, or even the consequences of manual labor on individuals, although he is concerned about them. He reports on these landscapes, the outcome of excessive industrialization, yet from which he benefits along with the majority of the population. He admits that these infrastructures enrich his imagination and that their aesthetic fascinates him. His attraction to these landscapes metamorphosed by major human activity is reminiscent of the ways artists looked at the changing cities and countryside at the end of the 19th century, influenced by increasing industrialization in Europe: the construction of factories and the development of transportation, particularly railways, radically reshaped the landscape while smokestacks and smoke-puffing trains appeared here and there. Painters and print-makers were captivated by this spectacle of modernity, torn between idealization and apprehension, deriving new motifs from it, and inventing effects capable of capturing the power of a changing society, a change to which they were witnesses. Examples include the etchings of artists Francis Seymour Haden (*Railway Encroachment*, 1864, showing a peaceful natural landscape dominated by an almost invasive small construction) and Jean-François Raffaëlli (*La gare du Champ-de-Mars*, 1911, depicting railway tracks that occupy the bottom two-thirds of the image while the sky is full of smoke).

With limited means and a restricted selection of techniques, Cordier reflects on the mechanization of the world and the alteration of nature. However, showing, through an ostentatious and at times almost fantastical graphic treatment, what exists on the periphery of our lives surely allows us to admit their excesses and limits.¹² Undoubtedly these images should also be seen as the engraved memories of a world doomed to disappear, set aside by the necessary temperance towards which we must henceforth strive to preserve our environment.

presque fantastique, nous permet d'en admettre l'excès et les limites¹². Sans doute aussi qu'il convient de regarder ces images comme les souvenirs gravés d'un monde voué à disparaître sous la nécessaire sobriété à laquelle il nous faut impérativement tendre dorénavant afin de préserver notre environnement.

1 Nous empruntons le terme à Rainer Michael Mason qui l'emploie à propos des xylographies monumentales de Franz Gertsch, dont les matrices en bois sont modelées au moyen de milliers de petits points plus ou moins profonds, et dont les images hyperréalistes se décomposent lorsqu'on en s'approche. Voir l'entretien « Arts visuels: promenons-nous dans les bois de Gertsch » qu'il donne à Florence Grivel pour l'émission *Vertigo*, le 24 novembre 2017: <https://www.rts.ch/info/culture/9129860-vevey-presente-loeuvre-gravee-monumentale-de-franz-gertsch.html>.

2 Certaines informations données dans cette introduction sont tirées de nombreux échanges écrits et oraux avec l'artiste et en particulier de deux entretiens menés par visioconférence les 5 et 16 décembre 2021. Nous le remercions chaleureusement de sa disponibilité.

3 Il avait réalisé une première xylographie au Gymnase du Bugnon à Lausanne – établissement scolaire connu pour avoir accueilli de nombreux artistes et édité des xylographies, sous l'impulsion de Pierre Keller à partir des années 1980 –, où il a achevé une maturité artistique en 2004, puis une linogravure à planche perdue dans les ateliers d'impression de l'ÉCAL, sous la responsabilité d'Alberto Tognola.

4 Dans les années 2000, Wade Guyton utilise de grandes imprimantes à jet d'encre pour imprimer (composer) des toiles d'1,75 m de large, qu'il plie en deux et qu'il passe de force plusieurs fois dans la machine, faisant apparaître ce qui relèverait du défaut comme des bavures et des décalages.

5 Propos de l'artiste tiré du portrait réalisé par la Fondation Leenaards, à l'occasion de la Bourse culturelle Leenaards 2011 qui lui est attribuée: <https://vimeo.com/112186080>.

6 L'« Union régionale pour le développement de la lithographie » est une association créée à Lyon en 1978 par l'artiste Max Schoendorff. Elle est installée à Villeurbanne depuis 1987 dans une ancienne usine. Frédéric Cordier collabore avec elle depuis 2011, grâce à Fabrice Gygi, qu'il rencontre lors d'un jury à l'ÉCAL et qui le recommande à Cyrille Noirjean, directeur de l'URDLA depuis 2005. Il s'agit, à ce jour, du seul imprimeur et éditeur de Cordier, sauf pour les linogravures *Vedute 7* (2015) [p. 71-73, 90], *Vedute 8* (2016) [p. 74-77], *Vedute 9* (2018) [p. 78-79] et *Excavation* (2017-2018) [p. 80-83, 182-183] imprimées par Alain Piroir à Montréal et éditées par l'artiste, et pour la lithographie *Saturation* (2014) éditée et imprimée par l'ÉCAL.

7 Son mémoire de Bachelor est intitulé *L'ère du McDonald's et de l'art systématique ou dissertation à propos de l'adage populaire qui dit que l'on est ce que l'on mange dans une perspective philosophique sur le travail conceptuel de plusieurs générations d'artistes contemporains de la restauration rapide* (Lausanne, École cantonale d'art de Lausanne, 2008; non publié). Frédéric Cordier y traite notamment la chronophotographie d'Eadweard Muybridge au XIX^e siècle en lien avec la décomposition du mouvement et sa mesure, des œuvres minimalistes de Sol LeWitt en lien avec l'absence de marques d'intervention humaine et l'épuisement de possibilités mathématiques données, et des *Cloaca* (dès 2000) de Wim Delvoye en lien avec la fabrication mécanique d'un produit organique.

8 Marie-Joseph Bertini, « Vedute », in *Les cahiers de médiologie*, vol. 1, n° 7: « La confusion des monuments », 1999, p. 138.

9 Frédéric Cordier, texte sans titre in *Cordier, Ink.*, [Québec], édition à compte d'auteur [livre d'artiste publié à l'occasion de l'exposition personnelle de l'artiste à l'espace d'art Engramme], 2015, n. p.

10 Avant d'être imprimée sur place, la linogravure a été gravée durant un mois face au public. Comme l'artiste craignait de ne pas réussir à terminer à temps, il a commencé le travail de gravure deux mois plus tôt (motif du ciel). L'espace en tôle profilée qui lui a servi d'atelier au Symposium (une idée de sa part) a ensuite été utilisé comme espace d'exposition.

11 Cordier, in *Cordier, Ink.*, 2015, n. p.

12 Et rien ne semble arrêter ces métamorphoses des périphéries urbaines et des campagnes. Voir Béatrice Madeline, « La logistique redessine l'emploi et les paysages, avec ses jobs précaires et ses entrepôts », in *Le Monde*, 2 février 2022, publié en ligne: https://www.lemonde.fr/economie/article/2022/02/02/logistique-nouveaux-paysages-nouvelles-precarites_6111928_3234.html.

1 The term is borrowed from Rainer Michael Mason who uses it in connection to Franz Gertsch's large-scale woodcuts, the matrices of which have thousands of small dots of various depths, and whose hyperreal images decompose as one gets closer to them, a major difference from Cordier's. See the interview with Florence Grivel, "Arts visuels: promenons-nous dans les bois de Gertsch", *Vertigo*, RTS Culture, November 24, 2017, <https://www.rts.ch/info/culture/9129860-vevey-presente-loeuvre-gravee-monumentale-de-franz-gertsch.html>.

2 Some of the details provided in this introduction come from many written and oral exchanges with the artist, in particular two interviews carried out by videoconference on December 5 and 16 2021. We warmly thank the artist for his time.

3 He made his first woodcut at the Gymnase du Bugnon in Lausanne—a high school known for encouraging many artists and publishing woodcuts under the impetus of Pierre Keller from the 1980s onwards—from which he graduated in 2004, then a reduction linocut in ÉCAL's printmaking studios, under the supervision of Alberto Tognola.

4 In the 2000s, Guyton used large inkjet printers to print (compose) canvases that are 1.75 m tall, which he folded in half and fed through the printer several times, creating what would otherwise be defects such as smudges and offsets.

5 Cordier's statement taken from a video profile created by the Leenaards Foundation when he was awarded a Leenaards Cultural Grant in 2011, <https://vimeo.com/112186080> (our translation).

6 URDLA (Union régionale pour le développement de la lithographie or Regional Union for the Development of Lithography) is an association founded in Lyon in 1978 by the artist Max Schoendorff. The association relocated to a former factory in Villeurbanne in 1987. Cordier began collaborating with URDLA in 2011, thanks to Fabrice Gygi whom he met in a jury at ÉCAL and who recommended him to Cyrille Noirjean, Director of URDLA since 2005. To date, URDLA has been Cordier's only printer and publisher, with the exception of the linocuts *Vedute 7* (2015) [p. 71-73, 90], *Vedute 8* (2016) [p. 74-77], *Vedute 9* (2018) [p. 78-79], and *Excavation* (2017-2018) [p. 80-83, 182-183], printed by Alain Piroir in Montreal and published by the artist, and of the lithograph *Saturation* (2014), printed and published by ÉCAL.

7 Cordier's Bachelor's dissertation is titled *L'ère du McDonald's et de l'art systématique ou dissertation à propos de l'adage populaire qui dit que l'on est ce que l'on mange dans une perspective philosophique sur le travail conceptuel de plusieurs générations d'artistes contemporains de la restauration rapide* [The Era of McDonalds and Systemic Art or a Thesis on the Old Saying That We Are What We Eat from a Philosophical Perspective on the Conceptual Work of Several Generations of Contemporary Artists on the Fast Food Industry] (Lausanne, École cantonale d'art de Lausanne, 2008; unpublished). In it, he discusses Eadweard Muybridge's 19th-century chronophotography in relation to the breakdown of locomotion and its measurement, Sol LeWitt's minimalist works in relation to the absence of traces of human intervention and the exhaustion of mathematical possibilities, and Wim Delvoye's *Cloaca* (from 2000) in relation to the mechanical fabrication of an organic product.

8 Marie-Joseph Bertini, "Vedute," *Les cahiers de médiologie* 1, n. 7 (1999): 138 (our translation).

9 Frédéric Cordier, *Cordier, Ink.* (Quebec City: self-published, 2015), n.p. (our translation). This artist's book was published on the occasion of Cordier's solo exhibition at Engramme.

10 Before being printed on site, the linocut was carved in public over a one-month period. Fearing he would not be able to finish it in time, the artist had begun carving the sky pattern two months earlier. The profiled sheet metal space, which served as his studio at the Symposium (his idea), was then used as the exhibition space.

11 Cordier, *Cordier, Ink.*, n.p. (see note 9; our translation).

12 Nothing seems to stop these metamorphoses of urban peripheries and rural areas. See Béatrice Madeline, "La logistique redessine l'emploi et les paysages, avec ses jobs précaires et ses entrepôts," *Le Monde*, February 2, 2022, https://www.lemonde.fr/economie/article/2022/02/02/logistique-nouveaux-paysages-nouvelles-precarites_6111928_3234.html.

1

GRIDS

PEINTURES

GRIDS

PAINTINGS

