le Conseil général
du Val-de-Marne
présente

le Fonds
départemental
d'art
contemporain

FDAC
ACQUISITIONS 93
VAL DE MARNE

FDAC

VAL DE MARNE

Peintures
Martin Barré
Camille Bryen
Raymond Hains
René Laubiès
Jean Messagier
Charles Pierre-Humbert
Jesús Soto
Oswaldo Vigas
Claude Viseux

Sculptures
Robert Jacobsen
Piotr Kowalski
Claude Viseux

Photographies
Despatin et Gobeli

Les yeux fertiles/ Suite Paul Eluard
Edouard Glissant/
Claude Viseux
Claude Roy/Zao Wou-Ki

Editions d'estampes et hologrammes
Chantal Petit
Niki de Saint-Phalle
Claude Viallat
Piotr Kowalski

Donations
Despatin et Gobeli
René Laubiès
Susi Magnelli
Jean Messagier
Anne Pierre-Humbert
Oswaldo Vigas
Claude Viseux

Le Conseil général du
Val-de-Marne
présente le Fonds
départemental
d'art contemporain

FDAC Val-de-Marne acquisitions 1993

exposition du
7 avril au 29 avril 1994
Hôtel du Département
avenue du
Général de Gaulle
94000 Créteil





En haut, le Président Michel Germa et Jacqueline Selz, qui fut l'âme du Salon de Mai avant de nous quitter ce mois de février.
Derrière eux, on reconnaît Pierre Humbert et Anne Dahlström.

En bas, Michel Germa en discussion avec Eugène Dodeigne et son épouse.

Préface

Chaque année d'acquisitions contribue, maille par maille, à structurer notre collection publique d'art contemporain, dans la perspective du Musée départemental. Depuis 1982, le FDAC a acquis plus de 500 œuvres. Cette collection est constituée pour la population du Val-de-Marne en premier lieu, pour être confrontée avec tous les regards, toutes les questions. Le plus haut niveau pour le plus grand nombre : nous cherchons à offrir des repères significatifs sur les mouvements de l'art contemporain depuis les années cinquante. A donner à voir des ensembles d'artistes, et aussi l'évolution d'un même artiste à travers plusieurs œuvres. Nous avons le souci d'un public élargi au delà du public habituel des musées. Permettre à tous, notamment aux jeunes, de situer les œuvres dans leur processus, d'appréhender le travail d'un artiste dans son époque, et ses mutations : c'est ce à quoi nous visons.

Toutefois, je me dois d'honorer, parmi ceux qui soutiennent notre démarche, l'irremplaçable apport et la qualité de nos donateurs, dont l'amitié nous est précieuse. Que les artistes et leurs proches reçoivent ici l'expression de ma gratitude pour leurs donations généreuses à notre futur musée. Aux côtés de nos acquisitions, elles élargissent encore la confrontation avec les œuvres. Elles aident à cerner le travail du peintre ou du sculpteur à travers différents matériaux et à travers le temps. Au nom du Val-de-Marne et de sa population, je les en remercie, et plus particulièrement notre amie fidèle et discrète, Susi Magnelli, que je salue avec émotion.

Dans leur activité de recherche et de création, les artistes s'interrogent sur eux-mêmes, sur le monde. Ils le déconstruisent et le reconstruisent autrement. Ils expriment des symboles, des valeurs, des sentiments, des signes. Ils nous parlent d'eux-mêmes et de nous. A sa façon, l'art nous aide à refaire le monde, à imaginer les choses autrement.

N'est-il pas grand temps de recentrer la société sur les besoins humains dans une logique autre que celle de l'argent ? Dans cette époque malmenée où l'individu est nié et mutilé, il me semble que la capacité fondatrice, subversive et anticipatrice de l'art nous rappelle que rien n'est immuable.

Certains taxent notre politique artistique et notre projet de musée de luxe superflu en temps de crise. Certes, les contraintes des collectivités territoriales sont de plus en plus lourdes, et nos choix sont quotidiennement remis en cause par la politique nationale. Mais rien ne nous fera renoncer à fonder nos décisions et nos actions sur les besoins humains. C'est une bataille. Alors que le Ministère de la Culture considère enfin l'importance de ce musée en banlieue, c'est une première étape de franchie. Comment élargir concrètement le droit à la culture, sinon en faisant grandir son exigence, en agissant et en recherchant les outils et les conditions pour tous de l'exercer ? Comment parvenir à réaliser ce musée et organiser la confrontation des œuvres avec la population, si chacun ne s'en mêle ? Faire des interrogations, des émotions et du plaisir de l'art la propriété du plus grand nombre est l'un des objectifs de la politique départementale. En chaque domaine, nous partons d'une conception intégrale de l'homme, du développement de tous ses droits. Du besoin impérieux de démocratie. Avec le Conseil général et les Val-de-Marnais, je recherche les moyens de défendre, poursuivre et développer nos atouts. Comme celui de l'emploi, de l'école, de l'aménagement du territoire, le défi que constitue ce musée, nous ne le relèverons qu'ensemble.

Michel Germa
Président du Conseil général



Geneviève Asse et
Jacques Doucet, disparu
ces jours-ci.

Exposition réalisée par le service culturel départemental

Direction :
Anne Dahlström
Chef de service :
Sylvie Jaffré
FDAC direction :
Raoul-Jean Moulin
Coordination, régie des collections et des expositions :
Philippe Leblanc
Administration :
Elisabeth Boudigou
Secrétariat :
Caroline Copin

Collaboration technique :
Direction des espaces verts départementaux
Service départemental de gestion
Service de la communication
Conception graphique de l'affiche et du catalogue :
Visuel design
Jean Widmer,
Nicole Widmer

Collaboration éditoriale :
Jacques Leblanc
Photographies des œuvres
Photoreportage :
Claude Gaspari

Composition, photogravure et impression :
Imprimerie Union,
Maisons-Alfort,
Val-de-Marne

Pour avancer plus loin

Alors que, de mois en mois, se précise notre projet de Musée départemental d'art contemporain et se profile la reconnaissance de la collection du FDAC par la Direction des Musées de France, d'année en année de vieux rêves se réalisent. Par exemple, c'est l'acquisition aujourd'hui de deux peintures significatives de Camille Bryen, dont la plus ancienne est fondamentale de l'œuvre. C'est aussi l'inestimable donation, par notre amie Susi Magnelli, d'une remarquable sculpture de la période parisienne de Robert Jacobsen, qui donne forme aux tensions du vide.

En se diversifiant, la collection s'enrichit de solutions qui, en leur temps, ont pu paraître extrêmes, qu'il s'agisse de l'ordre radical, voire réductionniste, des deux tableaux de Martin Barré, de la palissade *trouvée* par Raymond Hains, ou du double dispositif cinétique de Jesús Soto, à la fois virtuel et réel, optiquement opérationnel.

Pluralité de la pratique de peindre, telle qu'on peut la ressourcer aux alentours des années cinquante et soixante, dans le geste de l'homme aux prises avec le monde, que ce soit à travers René Laubiès, Jean Messagier ou Pierre-Humbert, comme avec la passion et le martyre à travers Oswaldo Vigas. Vient s'ajouter l'ample donation de Claude Viseux, pour nous rappeler indirectement que si son geste de sculpteur *change* l'état des formes données, il procède à l'origine d'un geste de peintre qui, anticipant le fait plastique, *change* l'outillage traditionnel de la peinture afin d'en expérimenter l'imprévisible fonction.

Enfin, outre la suite de portraits d'écrivains composés par les photographes Despatin et Gobeli, nous poursuivons l'aventure des *Yeux fertiles* avec les écritures croisées de Zao Wou-Ki et Claude Roy, Claude Viseux et Edouard Glissant, qui se sont mutuellement choisis et reconnus. Nos éditions d'estampes originales les accompagnent avec Niki de Saint-Phalle, Claude Viallat et Chantal Petit, de même que cinq holographes de Piotr Kowalski pour le Trophée des sciences et des techniques que le Conseil général décerne chaque année.

Ces hologrammes proviennent d'une composition ensembliste de l'artiste que nous venons d'acquérir, sachant que la recherche plastique de Kowalski est d'ordre scientifique et de nature technologiquement industrielle, quand son esprit critique le porterait à penser plutôt que « la science manipule les choses et renonce à les habiter », alors que chaque jour, dans le travail du peintre ou du sculpteur, c'est comme s'il y avait « une urgence qui passe toute autre urgence » et qui le questionne : « Quelle est donc cette science secrète qu'il a ou qu'il cherche ? Cette dimension selon laquelle Van Gogh veut aller *plus loin* ? Ce fondamental de la peinture, et peut-être de toute la culture ? » Ainsi parlait Maurice Merleau-Ponty, qu'il importe de lire et de relire si nous sommes en quête d'une question perdue en ces temps de fausses bonnes réponses de l'oracle dominant. « Enigme de l'oracle : si tu n'espères pas, tu ne rencontreras pas l'inespéré qui est inexplorable et dans l'impossible », énonçait Héraclite d'Ephèse.

Raoul-Jean Moulin

Martin Barré

né en 1924 à Nantes
travaille à Paris depuis 1948
mort en 1993 à Paris

(...) La peinture moderne qui a renoncé à représenter, a, on le sait, mis en place un espace qui, pour assurer sa cohérence et sa crédibilité se doit d'être autonome. Or, peu de peintres ont su, comme Martin Barré, parachever cette autonomie. On a signalé les rapports, quelquefois numériques, qui lient les formats entre eux et les figures aux formats, et ceux qui, transversaux, assurent le passage d'une série à une autre. (...) Il n'y a pas une mesure, pas un intervalle qui ne soit un fragment articulé d'un espace global. Barré applique le principe du *all over* non au tableau, mais à l'ensemble de tous ses tableaux. C'est au point que sa peinture si bien balisée suscite pourtant une sensation de vertige tant son espace est continu ; on y chute sans fin, comme un objet lâché dans le cosmos.

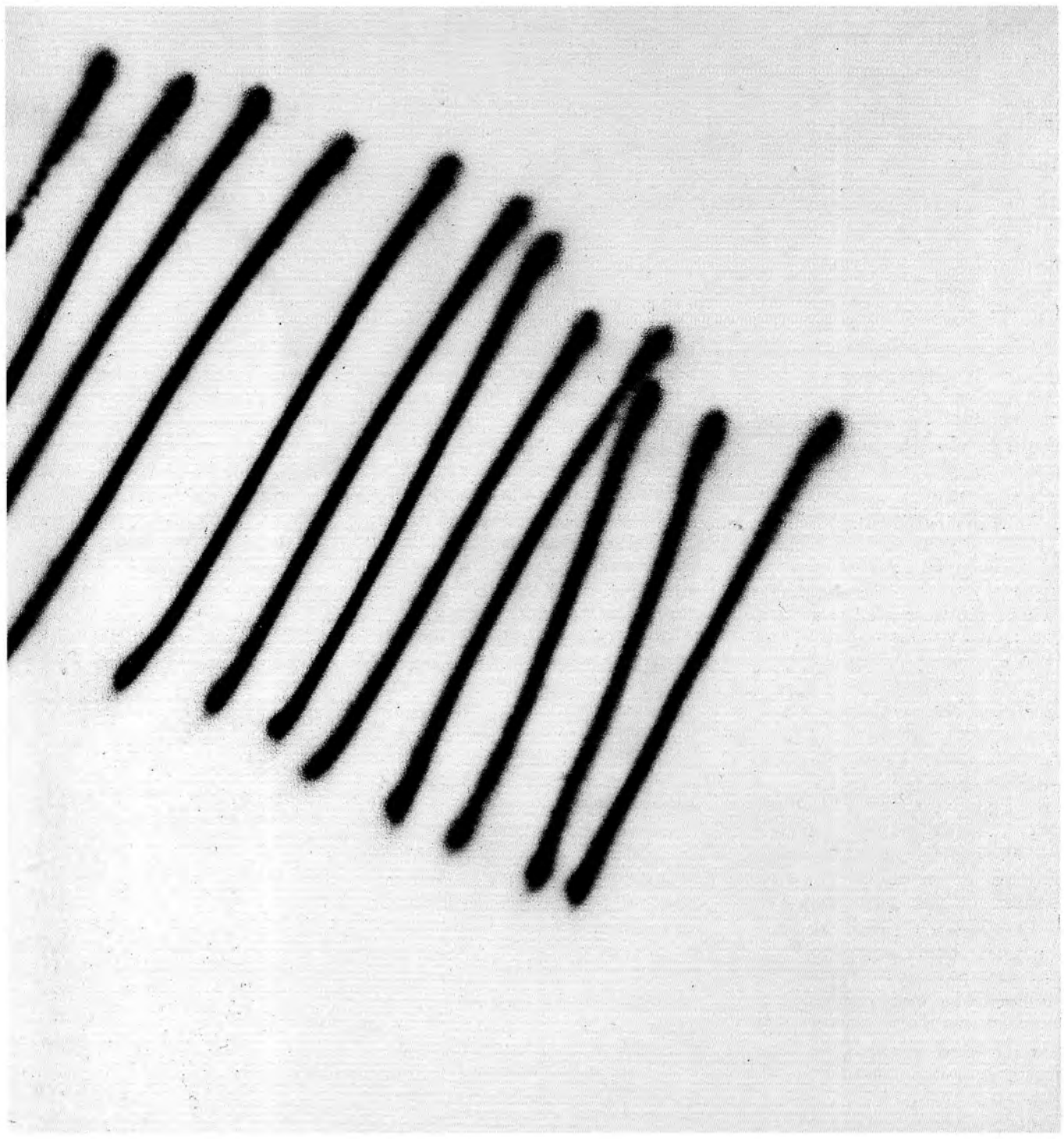
On sait aussi que cette autonomie de l'espace pictural commande le retrait du peintre. La pensée établit les règles d'un espace et la logique interne de ces règles finit par arracher l'espace à cette pensée. (...) Pendant les deux premières décennies de sa vie de peintre, Barré a expérimenté des outils et des supports divers. Il lui est arrivé de peindre à la Plaka (gouache indélébile). Il a pu utiliser la toile non préparée. Il a appliqué la couleur à l'aide de manches de pinceau, de couteaux, de baguettes d'encadrement, de tubes directement pressés sur la toile (mais remplis de couleurs préparées par lui), de bombes aérosol, et au travers de pochoirs. L'outil a toujours été rigoureusement déterminant ; la mosaïque des tableaux au couteau était structurée par les dimensions de ce dernier ; une bombe aérosol neuve ne donnait pas le même tracé qu'une bombe déjà entamée, et si les vaporisations étaient contrôlées, elles étaient bien sûr irréversibles. De façon évidente, l'effet recherché était celui d'une dynamique produite par le rapport de force entre les matériaux de la peinture, plutôt qu'imprimée à ces matériaux par le geste du peintre. D'ailleurs, la bombe aérosol eut cette fonction-là : éloigner le geste du tableau. Les traces sont toujours rectilignes, comme l'ombre d'une ellipse si lointaine que l'on n'en perçoit plus la courbe. Quelquefois le tableau n'a retenu que l'amorce, ou l'extrême terminaison (il est difficile d'en décider) d'un geste qui, pour l'essentiel, s'est déployé ailleurs que face à lui. L'atomisation du noir sur les bords de la trace peut laisser croire autant à un affleurement de la couleur qu'à sa projection. Et en effet les « flèches » de 1967 transparaissent parfois au travers d'un glacis. Si Barré a jamais été un peintre gestuel, ce n'était sûrement pas pour exhiber le geste, c'est-à-dire faire en sorte que l'attention s'y attarde. C'était tout au contraire parce que, rapide, le geste retenait le moins possible le peintre devant – et conséquemment dans – la toile.

Les tableaux quadrillés et rayés des années soixante-dix laissaient deviner différentes couches superposées et certaines traces de gestes qui, selon un procédé déjà utilisé au début des années soixante ou pour la série des « flèches », étaient littéralement effacées par des voiles de blanc. Les tableaux avec figures géométriques laissent aussi deviner un dessin, également recouvert en partie. Mais la juxtaposition des couleurs, dans le voisinage de ce dessin, fait plutôt penser aux peintures au couteau, dans la mesure où les champs de couleurs en expansion semblent se rencontrer sous l'effet de poussées antagonistes. Dans les tableaux récents, l'affrontement est plus retenu car s'il arrive que les couleurs se touchent, il arrive aussi qu'elles se « tiennent à distance », douées autant d'une force attractive que d'une force répulsive. Les traits de fusain ou de peinture noire sont plus ou moins enfouis par les couleurs qui se livrent à l'approche de cette frontière une petite lutte sourde. (...)

Ce que nous montrent sa géométrie à l'occasion vacillante, ses figures aux contours tremblés, ses formats toujours un peu et parfois très étirés sous la pression des forces internes, c'est l'instant même où la peinture gagne son autonomie, se détache du dessin (du dessein bien sûr) du peintre. (...)

Catherine Millet

in *Martin Barré*, catalogue de l'exposition à la Galerie nationale du Jeu de Paume, éditions de la RMN, Paris



67-AZ-2, *1967*
spray sur toile (113 x 105 cm)

Martin Barré

(...) « Lorsque j'ai peint directement au tube, ce n'était pas le tube qui m'intéressait mais bien la suppression de la brosse et du couteau à peindre que j'avais utilisés avant : ceci pour une plus grande *réduction-concentration* », à savoir cela même à quoi il renonce momentanément avec la raclette. Barré voulait un trait plus franc, mais qui cependant ne l'oblige pas à revenir à l'expressionnisme, à l'intransitivité, à l'image, à la médiation, qui ne l'oblige pas à abandonner l'impersonnalité processuelle par laquelle, depuis les tubes, il s'était dédouané de l'esthétique compositionnelle. La bombe aérosol, découverte sur les graffiti dans les couloirs du métro, fut l'instrument qui lui permit d'aller plus loin encore dans sa réduction du signe pictural à un index, de passer outre l'expérience peu concluante des toiles à la raclette. Tout d'abord, la bombe évite d'emblée toute la cuisine traditionnelle des peintres, tous les intermédiaires (cet « ustensile aussi commun qu'un insecticide était à la fois le pinceau, la peinture et le récipient qui la contient », remarque Barré. Ensuite, et c'est accentué à l'époque en raison de son usage urbain pour des slogans politiques pendant la guerre d'Algérie, la bombe signifie d'elle-même cette vitesse d'exécution que Barré avait cherché à atteindre.
Mais surtout, en raison même de la distance séparant nécessairement la main du peintre de sa toile, la bombe ne masque pas le geste sous sa représentation ; elle démontre, de manière aussi nue que possible, la nature indicielle (et donc impersonnelle) de la marque : le tracé à la bombe renvoie à un geste qui ne renvoie lui-même aucunement à l'intériorité de celui qui l'a effectué. De plus, le trait bombé est sans matière (Barré n'a adopté la bombe qu'après avoir trouvé un fabricant qui avait du noir mat), on le dirait émulsionné – aussi n'est-ce pas un hasard si certains spectateurs des premières toiles à la bombe ont cru y voir des photographies. Car bien qu'il y ait très peu de repentirs dans les toiles en question, ce n'est pas le côté *alla prima* qui retiendra Barré dans cette technique. Ce qui le frappe, me semble-t-il, c'est la possibilité d'appropriation immédiate d'une suface au moyen d'un geste qui conserve quelque chose de sa virtualité même après avoir été tracé.
(...) On croirait presque Barré soudainement devenu structuraliste, n'était son insistance à brouiller les pistes et les niveaux, à dilater le système qu'il emploie sans jamais l'actualiser de manière exhaustive, à vous noyer dans l'abondance des points de repères. Car il y a désormais système et monstration du système (passage ostensible de l'immédiateté de l'index à l'arbitraire du code), mais ce système, parce qu'il est ouvert et fondé sur l'écart, est toujours rongé de l'intérieur par son infinité potentielle.
(...) Désormais, non seulement chaque tableau d'une série est engendré selon un même principe, mais il est lié aux autres tableaux de la série par un trait d'union qui se donne à la fois pour constant et pour variable. Ce trait d'union, tracé et surface, consiste en l'inscription partielle, sur chaque toile, d'une grille, d'une macrostructure modulaire dont chaque tableau se présente comme un fragment, comme un prélèvement.
(...) Dans toutes les toiles de 1972 à 1977, en effet, Martin Barré réintroduit le repentir, et cette fois de manière réglée. Le tableau commence d'ailleurs, si l'on peut dire, par un repentir simulé : il est d'abord enduit d'une couche de pigment pour être ensuite recouvert de plusieurs voiles de blanc cassé, comme si le peintre ne pouvait démarrer son travail d'inscription proprement dit qu'après s'être mis en train par ce rituel d'appropriation, comme s'il fallait dès le départ au moins une sous-couche. Après cela le procès est toujours le même pour tous les tableaux de cette époque : inscription de la grille, puis hachurage, puis éventuel voilage de blanc de toute la surface (beaucoup d'eau, très peu de pigment), réinscription de la grille, puis de nouveau hachurage – et ça recommence. A noter l'aspect continu du procès, rendu possible par l'adoption de l'acrylique au séchage rapide, et rythmé par ce que Barré appelle la séance.

(...) Mais s'il y a superposition, transparence, position différentielle des valeurs colorées dans l'épaisseur matérielle, pourtant si mince, des couches de blanc, on n'est jamais happé devant ces toiles par une illusion de profondeur.

(...) L'essentiel est que le système vous soit tout entier donné à voir et pourtant qu'il vous demeure invisible. Vous pouvez, au moyen de graphes géométriques, tenter de décomposer la série et de trouver pour chaque toile le rapport unique qu'y entretiennent les deux systèmes structurants, décalés ou non (grille générale, formats), jamais vous ne pourrez, par la plus effrénée des mnémotechniques, faire que votre regard ne jette par-dessus bord tout ce savoir cabalistique une fois confronté aux tableaux. Même leur accrochage sériel, les uns à côté des autres, ne fait que vous offrir l'indice (index disant le code) que de tels calculs ont eu lieu : vous voyez qu'il y a eu règle, vous comprenez que les relations que ces toiles ont entre elles ne tiennent pas du hasard, mais vous renoncez à devoir les lire autrement que comme fragments simplement compossibles, vous ne percevez finalement rien de plus qu'un air de famille. (...)

Yve-Alain Bois

Martin Barré, Flammarion, Paris 1993



72-73-B, *1972*
acrylique sur toile
(160 x 148 cm)

Camille Bryen

né en 1907 à Nantes
travaille à Paris depuis 1926
mort en 1977 à Paris

Informel, il est grand temps que nous célébrions tes valeurs sûres. Car il est encore des gens comme Camille Bryen qui vous réconcilient avec le meilleur (l'essentiel profond) de vous-même. Cette œuvre, exaltée et secrète, a ses propres dimensions, ses propres exigences, sa cohérence. Ce délire ordonnateur des émotions primaires n'est jamais bas : le post-impressionnisme de Bryen a été vivifié par Dada. Mais ce peintre-poète connaît trop la mesure de l'humain pour ne pas s'en servir. A la négation des valeurs établies succède ainsi la possibilité d'une réalisation de soi. Ce qui nous est offert, c'est tout de même la plénitude d'un acte de peindre. Immédiat, sans apprêt.

Un voyage dans l'univers de Bryen est une plongée dans l'aventure. Cette jungle du lyrisme est riche en surprises diverses. Il faut savoir s'y perdre, oublier le temps et toutes les perspectives qui rassurent, se perdre bien, se perdre comme il faut. Ce n'est pas si difficile, après tout : les couleurs sont sourdes, les valeurs distendues, le trait diffus en rageuses égratignures, rien n'est signifié, rien n'est structuré, rien n'est exprimé. Il n'y a pas de porte à ouvrir. On ne pénètre pas ce monde, on le pressent tout alentour. On *habite* cet espace qui, au-delà des apparences, n'est que par sa perpétuelle mobilité.

Comment vous situer par rapport à cette genèse immobile et rapide ? Par une approche incessante de cet espace élémentaire et premier *où nous avons vraiment lieu.* Car vous n'êtes pas convié à un spectacle de la nature ou à un pique-nique de l'imagination, mais à exister au péril d'un monde qui vous déborde.

Cette peinture, il faut la penser comme on respire. Cette manifestation si simple et si directe de l'instinct organique libère notre sensibilité. Et remercions Bryen de nous mettre au pied de ce mur élémentaire, miroir de la terre et du ciel : ne risquons-nous pas, dans l'étendue qui s'ouvre à nous, de retrouver l'unité profonde de nos sens, l'intuition, enfin, d'être là.

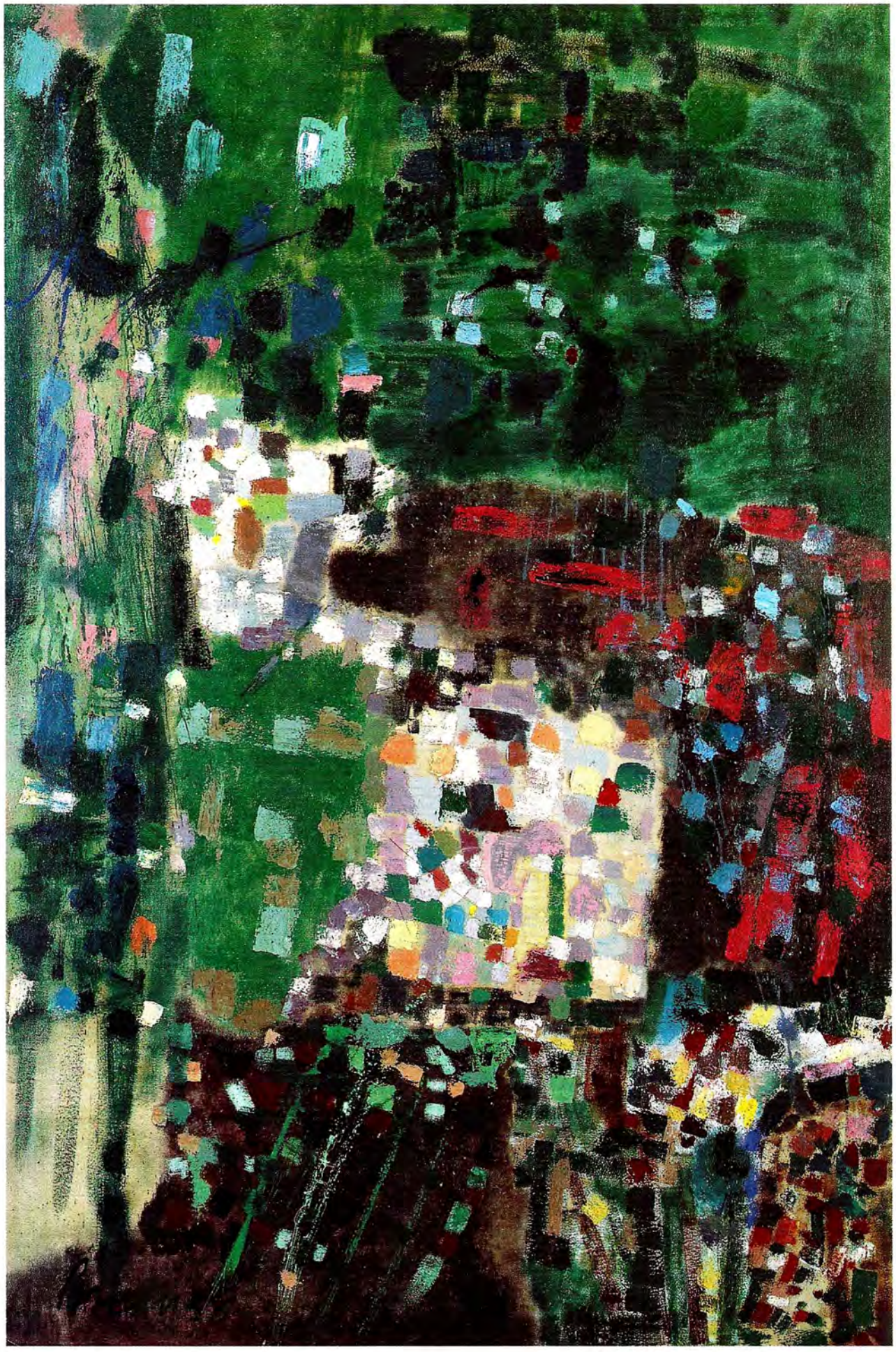
Pierre Restany
Paris, 7 mai 1959

in Daniel Abadie,
Bryen abhomme, éditions La Connaissance,
Bruxelles 1973

Malgré les apparences, il est certain que Bryen n'est pas un peintre et c'est pour mieux brouiller les cartes, sans doute – bien malin pourtant qui lirait dans son jeu – que, depuis une vingtaine d'années, celui-ci pratique une forme de peinture si intimement et exclusivement liée aux seuls problèmes picturaux qu'elle en est non l'illustration, mais l'une des plus efficaces incarnations. La clef de cette attitude, de toute évidence étrangère à une époque dont les préoccupations se situent plutôt du côté des solutions envisagées par Bryen lorsqu'il vivait, vers 1935, « l'aventure des objets », on penserait peut-être la trouver dans une de ses remarques, accompagnées d'un ricanement sarcastique, selon laquelle s'il continue à utiliser toiles et tubes, c'est qu'il faudra bien, un jour, que la peinture, après avoir exploré d'autres domaines, finisse par le rejoindre. Rarement, en fait, si ce n'est par Marcel Duchamp, le problème du comportement artistique aura été posé avec une telle acuité. Poète, dessinateur, créateur d'objets à fonctionnement, peintre ou simple individu, l'existence de Bryen tend tout entière à nier la notion d'instants privilégiés au profit d'un état permanent, diversifié dans ses expressions mais d'intérêt toujours égal, qui serait la véritable activité poétique. A la base de tout le travail de Bryen se trouve le souci de parvenir à un langage éclaté qui, libérant êtres et choses de la vision humaniste, situe, sans privilège, toute activité humaine sur le même plan que les autres phénomènes de l'existence. Cette façon de déposséder l'être humain, Bryen et Audiberti l'ont nommée abhumanisme : « L'abhumanisme serait la disponibilité absolue, le refus de sanctionner le choix qu'on se trouve avoir fait, ou avoir subi, dans l'insondable passé, d'être un homme, d'être cela qui est moi, d'être cela qui se surprend ici en train de parler, après s'être trouvé, voici quelque cinquante ans, nez à nez avec lui-même dans son berceau où des marraines imperceptibles avaient déposé les éléments de son signalement physique, mental et fatal ».

S'il s'est d'abord agi pour Bryen « d'inventer un animal vivant d'un monde inconnu », il faut moins y voir une volonté démiurgique que le souci de parvenir à une écriture autonome, qui invente enfin une vérité *organique* extérieure au peintre. Pour cela, Bryen s'en remet aux seules ressources psychiques dont la main devient l'instrument enregistreur, le sismographe de ces « moyens irrationnels de connaissance » mis en œuvre par l'artiste.

C'est dans le sens de cet automatisme toujours accru que se produit chez Bryen le passage du poème au dessin. « Je dessine pour ne pas écrire », devait-il mettre en exergue à un catalogue de ses dessins ; peut-être faudrait-il mieux préciser : pour échapper à tout contrôle de l'esprit, encore que le plus souvent on pourrait appliquer aux poèmes de Bryen l'aphorisme de Tristan Tzara : « La pensée se fait dans la bouche ». Très vite cependant, dans ses dessins, toute représentation, même imaginaire, cède le pas au signe. Son art devient alors une aventure non de la conscience, mais de l'existence. C'est pour rendre témoignage de tous les moments, même ceux



Evidence de l'incertitude,
1956
huile sur toile (146 x 97 cm)

Camille Bryen

échappant aux instants privilégiés de l'écriture et du dessin, de cette expérience poétique que Bryen s'engagea dans « l'aventure des objets ». Vestiges d'une activité ne s'exprimant pas à travers les matériaux artistiques traditionnels, les objets, même si depuis le Nouveau Réalisme, leur signification esthétique est différente, sont les traces d'un art de comportement affirmant la prééminence de l'instant vécu sur toutes les formes de la pensée ou du souvenir auxquels Bryen n'accorde de valeur que résiduelle.
Dans la peinture – son œuvre s'étant jusqu'alors limitée aux dessins et aux aquarelles – qu'il abordera en 1949, lorsque « la sollicitation de l'objet se fut faite moins pressante », Bryen transpose son indépendance vis-à-vis des techniques picturales et mentales.
Le tachisme, par l'automatisme physique qu'il suppose par rapport à tout contrôle rationnel, trouva en lui un expérimentateur de la première heure. Loin cependant de se laisser enfermer dans une écriture gestuelle ou calligraphique, qui se contentât d'inscrire un signe abstrait à la surface de la toile comme sur un simple fond, Bryen, toujours soucieux de l'indépendance organique de son langage, s'assura très vite des voies qui permettraient de faire de la peinture le véritable tissu conjonctif du signe. A cet égard, le rôle joué par la rétrospective de Monet présentée à l'Orangerie en 1946 fut certainement déterminant. Avec les *Nymphéas,* Monet ouvrait à la peinture la voie vers l'éclatement du tableau, la suppression de toute hiérarchie dans la composition, l'effacement du peintre refusant l'expression au bénéfice de l'imprégnation de la nature. Pour Bryen, qui professe que l'expression en peinture est une vulgarité et qu'il convient de la laisser au citron, il s'agissait moins de laisser la nature parler sur la toile que la peinture même.

Cette « non-figuration psychique », ainsi qu'il la baptisera, supprime toute référence au monde extérieur. Dans cette peinture d'apparence si classique, toutes les notions traditionnelles sont, en fait, insidieusement remises en question. La composition disparaît au profit d'une organisation des masses colorées, née de la seule impulsion de l'artiste devant sa toile ; l'harmonie des couleurs est contredite par la violence des giclures qui couvrent certaines parties du tableau ; l'éclatement des zones d'intérêt savamment ménagées par la peinture classique prouve que toutes les peintures de Bryen sont les fragments d'un tout qui est l'œuvre de Bryen, lequel fait lui-même partie d'un continuum plus vaste, l'histoire de la peinture. Ainsi se trouve évité le phénomène d'usure mécanique du geste, si caractéristique de l'abstraction lyrique, et qui en entraîna la dégénérescence. Ni gestuel, ni paysagiste abstrait, ni objecteur, mais réclamé par chacun de ces mouvements comme l'un des siens, Bryen apparaît paradoxalement comme un peintre solitaire, un hérétique de l'art moderne, au langage d'autant plus persuasif qu'il emprunte les terminologies reconnues pour parler le langage de la révolte enseigné par Dada. Sous la continuité de la peinture, Bryen a su redécouvrir la continuité de l'acte de peindre et sa scandaleuse liberté.

Daniel Abadie

Préface du catalogue de l'exposition au Centre national d'art contemporain, Paris 1971

Hors jaune, *1963*
huile sur toile (146 x 97 cm)



Raymond Hains

né en 1926 à Saint-Brieuc
travaille à Paris depuis 1945

(...) Si les premières affiches lacérées de Hains datent de 1949, cette récolte est le fruit de longues observations antérieures, d'une lente maturation de l'idée. Ce qui obsède ce poète péripatéticien, c'est la soudaine apparition, sur les murs de la rue, de l'image éclatée qui est perçue comme un tout, comme une continuité dynamique à travers les plans successifs de diffraction. Tout est là, dans cette rencontre du regard, cet éblouissement de l'œil, cette capture de la forme saisie dans son interne complexité. Il n'y a dès lors plus rien à faire, toute intervention est superflue, que dis-je, sacrilège. Rien ne peut être ajouté à cette donnée poétique du réel, qui est parfaitement contingente.
(...) Le décollage apparaît ainsi comme l'un des gestes appropriatifs les plus purs du Nouveau Réalisme. Il exclut toute volonté de composition ou d'assemblage, toute dénaturation, toute conceptualisation de l'affiche. On voit aisément combien cette attitude est éloignée de l'esprit du collage et de tous les procédés qui s'y rapportent directement ou indirectement. Le collage est l'attitude adjonctive par excellence.
(...) L'invention est un mode de la connaissance, un style de perception et de compréhension des choses, dont l'envergure est sans limites (ou plutôt dont les limites coïncident avec celles du monde). Le mythe de *l'invention de la palissade* symbolise chez Hains cette vision cosmique. Le monde entier est un tableau et la palissade (des emplacements réservés à l'affichage) n'est pas *une* peinture, mais *toute* la peinture à portée de la main. On voit la distance qui sépare Hains et Marcel Duchamp pour qui un urinoir était *une* sculpture et *non pas toute la sculpture.*
C'est dans cet esprit que Hains exposa à la première Biennale de 1959 *la Palissade des emplacements réservés*, qui fut l'une des sensations de cette manifestation. La palissade avec ses lambeaux de papier déchiré constitue un stade supérieur de la démarche affichiste, puisque l'image lacérée est présentée sur son support originel. Geste synthétique, libérateur aussi. Hains marque par là qu'il n'entend pas demeurer l'esclave de ses inventions. L'invention de la palissade marque une appropriation générale et définitive : il a usé une fois pour toutes de son privilège de regardeur, et les inventions ultérieures ne sont plus qu'expédition d'affaires courantes, aménagement de la démarche, fait du prince et de son bon plaisir. C'est dans cette lignée de l'esthétisme souverain que s'inscrit la série des tôles découpées : ce sont des affiches lacérées présentées sur leur support métallique (la tôle jouant un rôle exactement analogue à celui de la palissade en bois), et dont la présence plastique est extraordinaire de qualité et de richesse. Nous sommes désormais dans le domaine de l'absolu arbitraire du regardeur. L'invention est un acte libre ; elle contient en soi ses motivations et ses justifications. Hains demeure pleinement disponible à l'affiche lacérée, aux tôles et aux palissades ; il se refuse d'en être le collecteur systématique, sa promenade mythologique continue, riche d'incursions rayonnantes qui alimentent la stratification thématique de nouveaux additifs.
(...) « Inventer, nous dit Hains, pour moi c'est aller au-devant de mes œuvres. Mes œuvres existaient avant moi, mais on ne les voyait pas parce qu'elles crevaient les yeux. »
(...) Quelle leçon tirer de l'invention de la palissade, si ce n'est qu'il ne faut pas chercher la peinture ailleurs que partout. Si la palisssade est un tableau, c'est qu'elle figure le monde, le seul, l'unique, le ready-made par excellence. Les affiches lacérées à la surface des palissades en sont la poésie, la fleur, le gâteau. Ces *entremets de la palissade,* Hains nous invite à les goûter : il se trouve qu'une recette classique de pâtisserie porte ce nom ; il s'agit d'un mur circulaire de gaufrettes enserrant un échafaudage de crème pâtissière couronné de framboises. L'encyclopédie *Clarté* a consacré d'ailleurs une reproduction en couleurs à cette recette de gastronomie fort spectaculaire : Hains expose ce document au Salon Comparaisons en mai 1960. Ce n'est qu'une première étape vers la Cène véritable, qui aura lieu un an plus tard, le 13 juillet 1961 ; lors du festival du Nouveau Réalisme à Nice, l'inventeur de la palissade découpe deux gigantesques « entremets » qu'il distribue aux assistants. Il peut déclarer désormais, « compte tenu de la *Cuisine des anges,* du *Déjeuner sur l'Herbe* ou du *Pain* de Dali », qu'il vient d'annexer au monde de la peinture le Larousse gastronomique et les Arts ménagers.
Avec les entremets, la palissade devient donc une tarte à la crème. Cette sensation est le clou de la fête, mais elle est en même temps nécessaire, car c'est la publicité du baptême qui donne sa seule vraie valeur au ready-made universel. Le raisonnement est rigoureusement réversible : les tartes à la crème sont elles-mêmes des palissàdes. Elles sont le *clou* de la palissade. Toute chose – vue comme telle – est une œuvre d'art.
(...) Sans identifier totalement la mythologie hainsienne à l'esprit du Nouveau Réalisme, il faut dire que sa doctrine de l'invention, et la méthodologie du comportement qui en découlent, représentent une contribution majeure au développement de cette démarche de synthèse directement appropriative du réel. Dans la remise en question des normes de l'expressivité contemporaine, Raymond Hains a touché le point capital : celui des vérités premières et des mythes de base.

Pierre Restany

Les Nouveaux Réalistes, éditions Planète, Paris 1968



Avenue d'Italie, *1974*
palissade en bois polychrome
et inscription à la bombe
(182 x 107 cm)

René Laubiès

né en 1924 à Saigon, Vietnam
aujourd'hui Hô Chi Minh-Ville
vit à Nice et à Rabat
travaille à Paris depuis 1949
voyage en Grèce, en Egypte,
en Amérique
réside en Turquie et en Inde

(...) Dans l'art occidental est né un nouvel impressionnisme, d'essence toute spirituelle, qui traduit un imaginaire psychique aussi réel qui celui qui se référait à une illusoire apparence. Chaque toile est hantée par le vide, qui sollicite notre œil et son pouvoir de peupler l'invisible.
La voie ouverte débouche dans un espace vierge. Le tableau est une rampe de lancement. Jusqu'où nous lancera-t-il ?

Quelques noms sont nécessaires pour préciser ma pensée : André Masson, Fautrier, Tal Coat ..., puis dernier venu dans nos rencontres : Laubiès..., sans parler des tracés mescaliniens de Michaux.

Ces artistes ont délibérément franchi la frontière du visible et lié partie avec cet invisible perçu sans être aperçu, éprouvé sans être figuré. Ils ont pris à tâche de le représenter. Comment représenter l'invisible ? Pas plus que le langage verbal, le langage plastique ne peut, même pour les nier, se dispenser de recourir aux figurations spatiales.

(...) Le tableau regardé a pour mission de nous mettre en un certain état de grâce qui nous rend apte à composer en nous un autre tableau, un tableau vécu dans l'essor de paysages intérieurs. Mais n'avons-nous pas dit aussi, au début de cette étude, que tout tableau se regarde ainsi et que, pour être vu et vécu, il doit passer à la chambre noire ? Entre l'art représentatif et l'art dit « abstrait » ou « non figuratif », il n'y a pas de solution de continuité. Créée dans l'imaginaire, rencontrée dans l'imaginaire, toute peinture n'a, en tant qu'œuvre d'art, qu'une réalité imaginaire. Nous plongeons dans les glauques sous-bois de Courbet, comme dans les eaux d'un miroir intérieur, tandis qu'une peinture de Laubiès extériorise en stries éthérées, en lichens floconneux, des états d'âme. Bien que ces tableaux diffèrent du tout au tout, nous voyons fort bien comment l'un, naturaliste, peut sans peine se retremper dans son plasma originel, et l'autre, tout intérieur, se projeter dans le plein air et s'accrocher à quelque écorce. (...)

Georges Salles

« La chambre noire », in *La nouvelle revue française,* Paris 1958



Sans titre, *1954*
huile sur papier marouflé sur
panneau d'isorel (76 x 112 cm)

René Laubiès

(...) Que Laubiès ne fasse pas grand-chose pour se montrer, c'est l'évidence même. Seuls des yeux très attentifs de gourmets très difficiles à séduire – un Fautrier, un Georges Salles – ont pu le distinguer au milieu de la foule bruyante et bigarrée. Quant à moi, sans me faire trop d'illusions sur une supputation de ce genre, il me plaît de croire que, vers le milieu du siècle dernier, j'aurais de même chéri plus que tout, en matière de peinture, celle de Corot, le plus négligé des grands maîtres d'alors. Un souvenir d'enfance m'assure un peu dans cette croyance. Lors de ma première visite au Louvre, rien ne m'a paru plus surprenant, plus différent de tout le reste, que le gris de Corot.

(...) Ce n'est pas par mégarde que je me suis égaré du côté de Corot et du paysage, à propos de Laubiès. Les informels sont les informels. Mais il y a en Fautrier un peintre de nature-morte, en Mathieu un peintre de batailles, en Laubiès un paysagiste. Quiconque a traversé le Wyoming voit d'un autre œil les tableaux de Jackson Pollock. Il fut, c'est peu douteux, hanté par le souvenir de cet extraordinaire pays où il était né. Laubiès n'est pas né impunément en Asie. Ce sont certaines vues d'Asie, un certain espace asiatique, qu'il retrouve tour à tour à Rhodes, en Grèce, en Tunisie, en Provence, en Espagne.

Paysages ? S'étonneront sans doute ceux pour qui le paysage est assemblage de choses désignables : un chemin, une prairie, une maison, une montagne, un cours d'eau, la mer, la forêt, des arbres, un buisson. Il est certain que devant un Laubiès on ne peut guère désigner. Eviterait-il comme quelques-uns le désignable par conformisme informel ? Mais non ! Lui-même convient volontiers qu'il lui faut, comme à Cézanne, un « motif ». Très sensible à certaines atmosphères locales, il en a besoin, au moins comme piste d'envol. De même que tous les paysagistes, il a ses sites privilégiés, ceux où son âme de poète peut se fondre, puis s'épancher en peinture. Bien sûr, il ne les décrit pas photographiquement. Il se borne à les évoquer allusivement. Du fait de son « allusivité », qui est extrême, il est, c'est certain, cousin des informels. Mais il est par là surtout fils de l'Asie. Je ne pense pas seulement au caractère oligochrome de sa palette et à la légèreté de sa matière, qui rappellent la peinture chinoise. Je pense aussi à une certaine façon, taoïste, de considérer le monde. Je pense au fameux mot de Tchouang-Tseu : « Les choses qu'on peut enseigner ne valent pas la peine d'être apprises. » Le point de vue d'un peintre comme Laubiès est évidemment que toutes choses qu'on peut désigner ne valent pas la peine d'être peintes.

Corot avait rafraîchi la palette traditionnelle en pensant davantage à la nature qu'à la peinture. Le chromatisme de Laubiès est tout différent. Lui aussi s'éloigne des richesses – à la longue indigestes – de la cuisine à l'huile. Mais les tons, qu'il choisit et qu'il groupe avec un goût ascétique très particulier, appartiennent de toute évidence au domaine de la peinture pure. Ici, comme dans l'affaire de la poésie pure, il s'agit de « reprendre à la musique son bien ». Le chromatisme de Laubiès est fondé sur une transposition quasi musicale ; et par là plus que de la nature, c'est de l'âme même qu'il se rapproche. Une telle peinture répond peut-être aussi à un besoin d'époque. L'homme, se sentant un peu perdu au milieu des extraordinaires mutations du monde moderne, cherche à s'y retrouver au moins en lui-même. Ces paysages sont des nus, des nus de la rêverie.

André Berne-Joffroy

Préface du catalogue de l'exposition à la galerie Paul Facchetti, Paris 1964

Donation de l'artiste

1 ***Sans titre,*** *1970*
sérigraphie originale en coule
sur papier Arches
(48,50 x 35,80 cm)
l'une des épreuves d'artiste,
marquée EA et signée par
l'artiste

2 ***Sans titre,*** *1974*
sérigraphie originale en couleur
sur papier Arches
(65,50 x 48,50 cm)
l'une des épreuves d'artiste,
marquée EA et signée par
l'artiste

3 ***Sans titre,*** *1985*
sérigraphie originale en couleur
sur papier Canson
(49,80 x 32,30 cm)
l'une des 75 épreuves,
numérotée 67/75 et signée par
l'artiste

4 ***Sans titre,*** *1988*
sérigraphie originale en couleur
sur papier Canson
(47 x 64,80 cm)
l'une des 16 épreuves d'artiste,
numérotée 10/16 EA et signée
par l'artiste

5 ***Sans titre,*** *1988*
sérigraphie originale en couleur
sur papier Arches
(55,50 x 36 cm)
l'une des 40 épreuves,
numérotée 15/40 et signée par
l'artiste

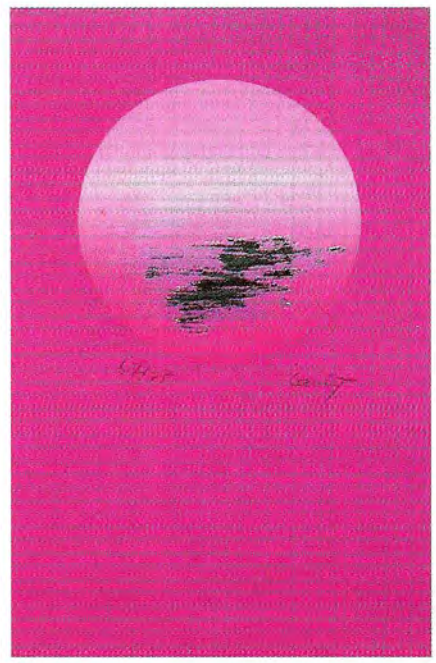
6 ***Sans titre,*** *sans date*
sérigraphie originale en noir sur
papier Arches (53 x 69 cm)
l'une des 40 épreuves,
numérotée 37/40 et signée par
l'artiste

7 ***Sans titre,*** *sans date*
sérigraphie originale en noir sur
papier Arches (55,30 x 75 cm)
l'une des 40 épreuves,
numérotée 29/40 et signée par
l'artiste





2



3





5



6



7

Jean Messagier

né en 1920 à Paris
travaille à Paris et à Colombier-Fontaine, Doubs, depuis 1962

L'œuvre de Jean Messagier procède d'un vaste colloque avec le monde commencé vers la fin des années quarante. Ce qu'il peint, c'est la *nature* de notre monde aux prises avec les agents qui la perturbent ou qui l'altèrent, la transforment ou la défigurent. Phénomènes atmosphériques liés au cycle des saisons, qui la fécondent et la renouvellent ; phénomènes sociaux liés à l'activité des hommes, qui peuvent aussi bien l'embellir que l'asservir à des fins de profit et la détruire.

Messagier a entrepris, selon ses propres termes, de « capter partout les preuves de vie quelles qu'elles soient ». Depuis 1957, cette capture de sensations originelles prend la forme d'un geste ample, violent, déterminé, qui ouvre sur une nouvelle approche du réel. Le geste ne dessine pas ; il charrie dans son sillage la couleur, le bleu et le vert, le brun et le rouge, comme une lame de fond qui surgit soudain dans le champ de la toile et qui déploie ses rythmes enlacés, flamboyants, emportés dans un mouvement tempétueux et baroque.

Le geste ne s'en tient pas aux apparences qu'il dilue dans leur lumière : il figure les pulsations qui les animent et respire à l'unisson de l'univers. Ainsi la peinture épouse le ciel, les moissons, les forêts et les rivières, la course du chien, le vol de l'oiseau, la fulguration de la truite ou du lièvre, le cheminement de l'homme dans le vent. Mais nous n'avons plus les pieds sur terre : nous décollons des apparences pour mieux participer au tourbillon qui nous brasse et nous aspire, au souffle qui nous transporte et nous délivre de toute attraction autre que celle de la peinture.

La puissance de la peinture de Messagier réside moins dans le principe de quelque organisation plastique que dans le processus de révélation d'une réalité toujours inconnue et toujours identifiable.

Son rapport au paysage, à l'homme, à l'animal dans le paysage, contient l'espace même du regard dans sa durée absolue, la totalité des sens éprouvés et mis en œuvre selon un ordre vécu. Si bien qu'au cours des années soixante, l'acte de peindre devint pour Messagier une discipline de célébration pratiquée comme une expérience du réel. Discipline fondamentale qui, à partir de 1968, allait rentrer en prise directe avec la vie.

Messagier *exposa* alors sa peinture au piétinement des chiens, à la réaction des champignons et des plantes, au vent, à la pluie, au gel, à la rosée... Désormais, ce que l'homme avait voulu et produit était délibérément soumis à la critique des éléments qui échappaient à son initiative. Et le travail du peintre se vérifiait dans le travail de la nature.

Toutefois, dans la dimension spécifiquement réaliste de la recherche de Messagier, on peut considérer qu'il s'agissait moins d'une authentification que d'une appropriation effective du temps réel aux moyens de la peinture. On pourrait même parler d'une brusque précipitation du temps à l'intérieur du champ d'opération de l'artiste, provoquée par l'intervention de facteurs étrangers à son langage, mais qui n'en réfléchissent pas moins l'histoire des hommes et ses conséquences. Ainsi *Les rivières meurent* (1972), comme un cri d'alarme contre les pollueurs de la vallée du Doubs où habite Messagier, de même que *Le printemps d'Angela Davis* (1973), sont chargés d'un égal droit de vivre, d'une égale force libératrice, qui bousculent irrésistiblement les entraves au bonheur de l'homme sur la terre.

« On doit entrer dans la peinture comme on entre dans une fête », dit Jean Messagier, qui organise ses expositions comme un lieu de manifestation de son travail, comme une œuvre avec ses œuvres, dans un joyeux tumulte des thèmes et de la



Novembre cerné, *1959*
huile sur toile (109 x 170 cm)

Jean Messagier

chronologie, le chahut de la couleur et des idées reçues, pour le plaisir et le délire de l'imagination. Ainsi se juxtaposent, se superposent, s'entremêlent nombre de toiles et de dessins, toute une batterie de sculptures géomorphiques, de thermoformages et autres dispositifs tridimensionnels installés en manière de palais féeriques du fantastique quotidien. Au regard aventureux, l'œuvre se joue de ces turbulences visuelles qui sont autant de perturbations poétiques.

C'est un parcours tous azimuts à travers la mémoire d'une recherche, de plain-pied avec le paysage, les saisons, le milieu naturel où le peintre pêche et braconne à l'affût de l'événement singulier qui fulgure dans la rivière, dans l'ombre du sous-bois, la lumière de la prairie. Rien n'est décrit et tout affleure dans ce tumulte irrépressible de la couleur, qui semble en évaporation à la surface de la toile et qui, parfois, contracte ses remous dans des figures animales ou humaines. Surgissent des portraits, Mallarmé, Proust, Jimi Hendrix ou Angela Davis ; des rencontres avec Picasso, Cézanne, Delacroix, Fragonard, Goya, Toulouse-Lautrec et Greta Garbo ; des radis, des salades, des mille-feuilles ou des œufs sur le plat, tous les fastes d'une fabulation métaphorique qui tient d'un dérèglement du sens commun, d'une démystification des clichés de circonstance.

« Je travaille dans le vivant », dit encore Messagier, qui possède l'œil de Monet et l'aplomb de Courbet, son compatriote franc-comtois. A la fois homme de terrain et d'atelier, il ne compose pas avec l'espace : il suspend l'espace entre ciel et terre, dans l'entrelacement d'un geste qui va et vient comme le souffle des vents sur le monde, déployant la puissante cadence d'une arabesque baroque, arborescente. Dans sa précipitation, le geste contient le temps de peindre et l'acuité des sensations vécues à même le réel, au centième de seconde. Il produit la pulsion des forces vives dans l'étendue et son mouvement seul, par des accélérations différenciées, détermine la structure d'un espace sans profondeur, limpide, lumineux, en expansion permanente.

Geste de capture, tel celui du prédateur, dont les rythmes d'opération simulent les rythmes de la nature et que l'on retrouve dans les traces fossilisées qui s'impriment dans le corps des sculptures, dans les empreintes effectuées dans le vif de la peinture, ou encore dans les phénomènes chromatiques provoqués par le gel, les plantes, les champignons, comme si Messagier voulait éprouver la matière qu'il travaille à l'imprévisible travail de la matière du monde.

A partir de 1964, la signature et les titres manuscrits relèvent du même geste, de sa vitesse d'inscription sur la toile, avec leur écriture cursive incisée dans la couleur au moyen d'une pointe ou du manche du pinceau. Bien qu'ils paraissent sans rapport logique avec l'image peinte, ces titres sismographiques approprient celle-ci à de multiples lectures, tout en bousculant par leurs mots d'autres images qui fusent dans l'urgence impérieuse de leur discours. Ils *légendent* le territoire de la peinture et le fécondent, pour mettre au jour dans leurs sillons, entre la couleur et la toile, le processus d'un cérémonial qui s'accorde aux germinations de la vie, à l'enchantement des tensions luxuriantes.

Raoul-Jean Moulin

Préface du catalogue de l'exposition au Centre Noroît, Arras 1988



Mai à palier, *1962*
huile sur toile (192 x 220 cm)

Jean Messagier

En mémoire de Jacques Putman qui vient de disparaître

Jean Messagier libre...

C'est ardu d'être libre tout en échappant au ridicule. Non seulement pour l'homme mais *a fortiori* pour le créateur qui risque d'être victime de deux avatars malfaisants ; d'abord l'acceptation sans critique de sa propre personnalité, ce qui enferme l'artiste à l'intérieur de ses moyens, ensuite l'image que se crée peu à peu le public qui impose ainsi une forme dont l'artiste n'est plus le seul responsable.

La trajectoire déjà longue de Jean Messagier marque pleinement la manière d'échapper à ces deux abîmes qui donnent ennui et répétition. Messagier commence par dresser un inventaire de ce qui l'entoure et de ce qui le marque au fin fond de lui-même.

On ne peut plus traverser les plaines ondulées de la Franche-Comté, ses chaînes de montagnes nombreuses et désaxées, sans penser à Messagier, tout comme on ne peut plus arpenter la campagne aixoise sans évoquer Cézanne ou les forêts profondes de la frontière suisse sans penser à Courbet. Jean Messagier exprime dans ce premier temps, avec intensité, ces vallées inondées ou verdoyantes. Et on découvre à travers elles de nouveaux aplats, de nouveaux espaces et la manière adéquate de les exprimer. Le personnage intervient peu dans cette première étape de son œuvre ou alors dénué de toute psychologie sous forme de procession ou de cortège. Le cercle se ferme ainsi sur l'expression complète du paysage et de la psychologie d'une région. Tout est exprimé avec des moyens nouveaux qui vont nous forcer à voir sa région comme lui la voit. Messagier aurait pu s'enfermer dans cette quasi perfection qui satisfait tout à la fois nos sens et notre désir de pénétrer au plus profond le secret de la nature. Il serait resté un très bon peintre banal et surdoué.

Il éprouve alors le besoin d'enrichir cette vision de toutes les expériences de sa vie physique et intellectuelle et les transforme en peintures. Ses tableaux deviennent volontiers agressifs et d'un humour sournois, peu acceptables pour une sensibilité fatalement formée. C'est à prendre ou à laisser. Les dernières expériences de Messagier qui vont des radis à l'Himalaya en passant par *Cézanne devant les grands marsupilamis* doivent être acceptées à travers ce tout qui sera sa vie et deviendra la personnalité de l'artiste.

Messagier se doit de continuer son constat absurde de l'univers. A nous de le suivre et d'essayer de voir si les moyens de l'expression rendent pleinement compte de la chose à dire. A Messagier de voir ce qui est possible et ce qui ne l'est pas.

Jacques Putman
Paris, décembre 1986

in *Le grand cortège de Jean Messagier*, éditions de l'Association des conservateurs de Franche-Comté, 1987



Donation de l'artiste

Enchevêtrements dirigés,
1993
vinyle sur toile (209 x 229 cm)

Charles Pierre-Humbert

né en 1920 au Locle, Suisse
travaille à Paris depuis 1947
et à Saint-Laurent-la-Vernède, Gard,
depuis 1968
mort en 1992 à Nîmes

Des nus, des grands nus, des paysages sans limite... et non pas seulement des morceaux de peintures sécrétés parce qu'on est peintre, et qu'on se met devant sa toile pour faire de la peinture, et peu importe que ça se lise du moment que c'est peint conformément à une certaine optique actuelle, en honneur chez trop de peintres qui se contentent de peu.

Ces nus, ces paysages de Pierre-Humbert, semblent vouloir répondre avec toute la clarté souhaitable à cette question qui est dans l'air et qu'un certain nombre d'artistes, assez exigeants pour toujours remettre en question le sens de leur travail, ne vont pas sans se poser : Comment peut-on être encore figuratif aujourd'hui ? Au temps de l'abstrait, et de l'informel ?

L'impressionnisme, l'abstrait, l'informel, ont libéré la peinture du boulet qu'elle traînait depuis des siècles : l'anecdote. La mort de l'anecdote a paru d'abord devoir abolir plus ou moins la figuration, le temps pour tous les chercheurs de nouveaux langages, d'explorer les perspectives nouvelles soudain ouvertes par une liberté d'expression chèrement gagnée après un siècle de luttes.

Aujourd'hui, il ne saurait plus y avoir de fossé entre abstrait et figuratif. l'informel n'a pas supprimé la figuration, il nous la rend toute neuve, infiniment plus riche de possibilités que jadis.

Une nouvelle figuration qui utilise toutes les conquêtes de la liberté : et d'abord avant tout cette ouverture de la vsion qui permet aux peintres de ne plus limiter leur sujet à un aspect défini une fois pour toutes des choses et des êtres et de l'espace, mais d'en élargir le champ à l'infini en laissant à l'imagination et à la sensibilité libre cours et loisir de s'appliquer et de vibrer. A une peinture d'objet, qui faisait dire à un oriental que les occidentaux ne représentaient que des formes fermées, et ne peignaient que des cadavres et des poissons morts – n'avait-il pas le droit d'être choqué devant cette horrible dénomination de genre : la « nature morte » ? – a succédé une peinture de l'espace sensible qui prend pour thème toute la vie et non plus seulement l'apparence tangible de ses manifestations formelles, la nature dans son mouvement perpétuel de création, qui n'isole ni ne sépare jamais les éléments et les formes, mais les fond toujours dans un tout sans cesse mouvant qui est notre monde, la nature continuellement « naturante » et non plus seulement « naturée », c'est-à-dire considérée à travers ses créations après coup, et non dans son processus de gestation incessante, qui fait que la vie est renouvellement, et que le reste n'est que « nature-morte », quelque chose de figé, de quasiment fossile, à quoi – c'est enfin devenu évident – la peinture n'a plus forcément à s'attacher.

Une peinture ouverte sur tout ce qui dans l'univers est perceptible, l'indéfinissable même, qui pour être plus ou moins ineffable, comme la poésie, n'en est pas moins exprimable, communicable, à certaines conditions, qui sont celles de l'art actuel, voué à suggérer, à évoquer, à donner, à voir des signes de vie, et non plus à enfermer toute chose dans un moule facile à étiqueter, opération pour myopes du cœur et de l'esprit, qui appauvrit la poésie quand elle ne la tue pas tout à fait.

Une nouvelle figuration dont les toiles de Pierre-Humbert montrent quelques-uns des plus subtils et des plus rigoureux exemples à ce jour. Regardez ses nus, ses figures de femmes étendues dans un espace vert et jaune, rose et orange, gorgé d'une lumière diffuse et sourde ; ils n'ont pas de visage identifiable, ce ne sont pas des portraits, pas des représentations d'une certaine femme, mais des figurations d'une certaine impression de la femme dans la nature, qui semblent proposer autant d'équivalences à cet « amas doré d'ombre et d'abandon évoqué par Paul Valéry dans son poème « La Dormeuse ». Le style propre à Pierre-Humbert, de ces figures qui ne représentent pas Madame ou Mademoiselle Untel nues en tel lieu, mais correspondent à un sentiment des choses clairement exprimé, est aussi très significatif d'une démarche extrêmement sérieuse, aux manifestations apparemment paradoxales.

Le dessin est parcimonieux et cependant très juste. Le personnage paraît à peine campé, mais il l'est bien. Le trait n'est souvent qu'indiqué, quand il n'est pas à certains endroits complètement effacé ; la tête est un ovale, le bras une courbe amorcée, et l'ensemble est mis en place avec un comble de précision qui permet au peintre de laisser dans le vague, à deviner, ponctués et cernés par le jeu des nuances exactes, de grands morceaux d'espaces peints, de larges vides où l'air ambiant pénètre, des vides pleins, chargés d'émotions, plus présents que s'ils étaient couverts de lignes ou criblés de tâches.

Pierre-Humbert procède comme certains poètes, qui savent que le principal s'inscrit parfois mieux entre les lignes, et font des pêches assez miraculeuses d'images à l'aide d'un filet à très grosses mailles dont certaines même déchirées. Comme s'ils craignaient par une intervention inopportune de déranger les choses, de rompre le charme, de tout brouiller. C'est pourquoi sans doute s'avancent-ils avec précaution, presque invisibles, et travaillent-ils en filigrane, pesant leurs termes avec des balances de fils d'araignée, elliptiques scrupuleusement, de peur de laisser glisser, s'échapper le suc impalpable de l'instant de sable, de gâcher son parfum. Jamais de vacarme : la résonance est si ténue et ne se livre à l'œil qui écoute que



Donation Anne Pierre-Humbert

Champ, *1961*
huile sur toile (191 x 392 cm)

Charles Pierre-Humbert

dans une aire de silence soigneusement ménagée. Avec tout cela nulle tension dans cette délicatesse infinie : le pinceau est volontiers flâneur, terriblement attentif, mais toujours prêt à prendre le chemin des écoliers ; d'où certaines parties donnent l'impression d'être inachevées, restées en suspens. Et pourtant tout y est, et très châtié même.

Cette sorte de tendresse aiguë qui anime ce pinceau discrètement incisif se retrouve dans les paysages, larges étendues verdoyantes traversées de courants vifs aux blancheurs d'écume fraîche, et qui paraissent découverts par un promeneur surpris de trouver au tournant d'un chemin creux, et pourtant familier, des points de vue insolites qui font contempler les choses d'un œil étonné qui les connaissait pourtant bien mais les avait jamais encore vues comme ça, toutes nouvelles.

L'aspect de tels paysages à première vue plus abstraits que les figures tient essentiellement à une attitude révélatrice des préoccupations d'une nouvelle conception de la figuration : le peintre ne se tient pas devant le paysage, espace mouvant et changeant, mais il est plongé dedans, il se confond avec lui, il s'imprègne de souffles, de rythmes, de murmures d'herbes, de bruissements de feuilles, il nourrit son œil d'ombres vertes et de lueurs filtrées par les éléments. La lumière et ses métamorphoses montrent le fil conducteur, et ces paysages qui n'ont certes rien de topographiques proposent une fascinante alchimie de la lumière, condensée, décantée, recueillie, enclose dans la matière et la couleur de la toile, comme dans un parfum sont concentrés les effluves des pétales. Laissez-vous caresser l'œil par ces tableaux très libres et très concertés, très denses et très aérés, graves et allègres, distillés sans avoir l'air d'y toucher : une délectation substantielle est à la clef. Ce ne sont pas des déjeuners de soleil, mais des œuvres accomplies sans nulle complaisance qu'il faut contempler posément – comme dans un fauteuil –, pour en bien apprécier toute la richesse.

Un esprit des plus fins y souffle : de cette exigence rare qui ne saurait se payer des fragiles séductions de l'à peu près parce qu'elle n'est jamais satisfaite.

Michel Courtois

Préface du catalogue des expositions à la Galerie Schoeller et à la Galerie 7, Paris 1961



Donation Anne Pierre-Humbert

Jardin, *1961*
huile sur toile
(191 x 297,50 cm)

Charles Pierre-Humbert

(...) Maintenant, il est parti vers cet au-delà mystérieux, au delà du voile comme le dit l'Évangile, l'au-delà qui reste depuis toujours la grande interrogation des hommes. De tous les temps, de toutes les cultures, de toutes les consciences et de tous les savoirs. (...) Pierre a franchi ce passage l'autre soir. Il a rencontré l'inconnu sans visage que nul ne peut fléchir et maintenant il est au delà, dans la paix que rien ni personne ne viendra plus troubler.

Depuis vingt, vingt-cinq ans que l'amitié nous avait liés – nous nous étions trouvés ici-même, venant tous deux de ces terres austères du haut Jura suisse – nous évoquions souvent les choses ultimes. Le sens de la vie, le fondement de notre destin, notre origine et notre fin. C'est-à-dire tous le sens du spirituel, sachant bien, l'un et l'autre, que la spiritualité ne s'enferme évidemment pas dans la rigidité des dogmes.

(...) L'art d'un homme de lumière. En quête d'une vérité sensible, accessible et profondément humaine. A sa manière, il restituait aux autres leur singulière identité, leur propre évidence, et c'était cela la marque de sa foi discrète, de son imprégnation protestante, c'est-à-dire de sa liberté de conscience, de son exigence, et de son amour du travail, sans cesse repris, recommencé, tant qu'il le fallait.

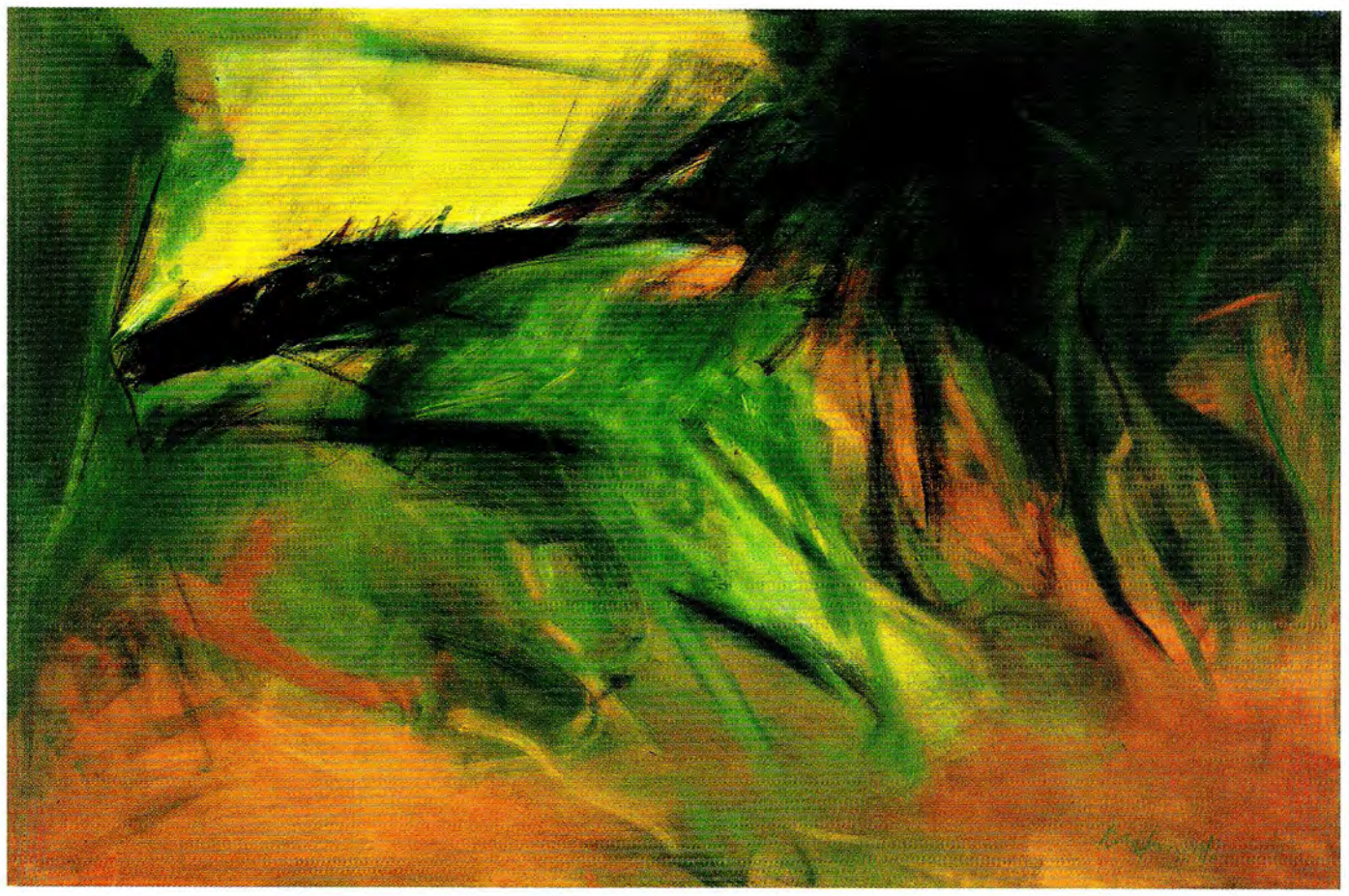
(...) Rappelez-vous les premières lignes de l'Écriture sainte, le récit de la création : c'est d'abord de lumière qu'il s'agit. "Dieu dit : « Que la lumière soit" et la lumière fut. Et Dieu vit que la lumière était bonne. » (*La Genèse*, 1/3-4.) C'est le premier acte de la création et j'imagine que nul artiste ne peut rester insensible à ce symbole créateur de vie et de santé. Nul autre homme non plus, qui reçoit de l'artiste l'embellissement de son existence et, dans ce monde si souvent lugubre et meurtri, la marque de son passage, de ses bonnes actions, comme le dit l'Évangéliste.

Pierre a reçu sa part de lumière. « Vous êtes la lumière du monde, dit Jésus, et maintenant elle brille sur tous ceux qui sont dans la maison. » (*Matthieu*, 5/14-15.)

(...) Pierre a trouvé ce qu'il a toujours cherché. Il a trouvé la lumière, la grande lumière de Dieu.

Pasteur Gilbert Schmidt

Fragments de l'oraison funèbre prononcée lors des obsèques de l'artiste, en 1992, à Saint-Laurent-la-Vernède, Gard



Donation Anne Pierre-Humbert

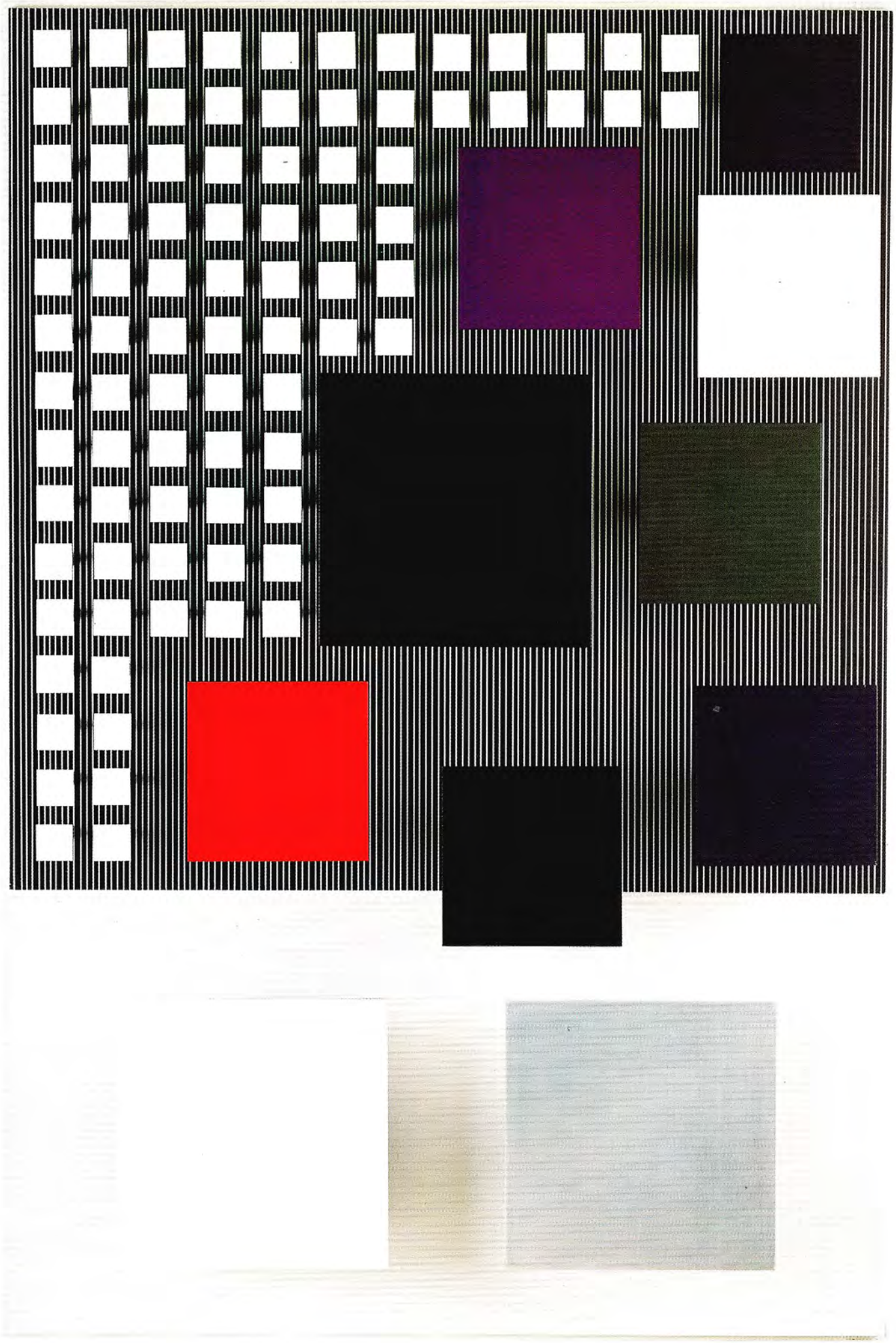
Poisson dans la rivière, *1970*
huile sur toile
(130 x 194,50 cm)

Jesús Rafael Soto

né en 1923 à Ciudad Bolivar, Venezuela
travaille à Caracas de 1942 à 1947
à Maracaïbo de 1947 à 1950
à Paris depuis 1950
depuis 1972 à Paris et à Caracas

Certaines œuvres semblent fermées sur leur perfection, insurpassables, ayant mené la pensée à de tels extrêmes que celle-ci paraît y avoir épuisé tous ses recours. Ainsi, dans l'art moderne, le *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch ou le *Broadway Boogie-Woogie* de Mondrian ont pu paraître des conclusions définitives, des aventures d'autant plus admirables d'être sans lendemain. A ces butoirs de la création s'attachait alors la valeur mythique de l'œuvre enfin aboutie. On sait aujourd'hui que l'impossible descendance de Malevitch fut en fait nombreuse, chacun – de Poliakoff aux artistes conceptuels – trouvant dans cette finitude même de la peinture un mode de lecture différent et un rebond pour sa propre recherche.
Soto lui-même, dans les carrés virtuels que dessinent sur ses œuvres le balancement de tiges suspendues, offrit à l'espace immatériel du *Carré blanc sur fond blanc* une nouvelle formulation. Si l'œuvre de Malevitch avait ainsi, passé l'inhibant effet premier, put trouver des prolongements, celles de la période américaine de Mondrian semblaient devoir ne susciter que l'admiration révoltée des adeptes du néo-plasticisme qui, à l'instar de Charmion von Wiegand découvrant ces œuvres dans l'atelier de New York et les jugeant contraires à la théorie qu'il avait établie, s'entendirent répondre par le peintre : « Oui, mais ça marche ».
Ce mouvement implicite, né du seul pouvoir de vibration de plans colorés juxtaposés, signifiait, pour Mondrian, plus qu'une nouvelle manière de peindre, le renoncement à cet impossible équilibre qui lui semblait devoir, de la peinture, s'étendre à l'ordre même de la civilisation et qui fut l'ambition du néo-plasticisme. La guerre mondiale, en ruinant l'utopie de son système, l'avait conduit à repenser celui-ci en tentant d'y introduire l'ultime contradiction du mouvement, cette allusion même à la vie, jusqu'alors exclue de sa peinture.
Parce que le mouvement, virtuel ou réel, est depuis l'origine le principe même du travail de Soto, l'œuvre de celui-ci se devait de prendre en compte cette suggestion émouvante par laquelle Mondrian concluait sa recherche. Les tableaux de Soto appartenant à la série des *Ambivalences* (et ceux qui ultérieurement à 1982 en ont appliqué le principe) ne sont pas une paraphrase des *Boogie-Woogie*, ni une application de leur méthode comme s'étaient vainement épuisés à le faire les peintres américains proches de Mondrian. Ils formulent, dans la rigueur du vocabulaire propre à Soto – formes géométriques, aplats colorés, matériaux uniment impersonnels – la même interrogation à la fois visuelle et éthique sur la nature de notre relation au monde et sa perception.
Mais où Mondrian sollicitait l'ambiguë fiction d'espace née de la proximité de plans différemment colorés sur la surface de la toile peinte, Soto construit ceux-ci dans l'espace réel selon un dispositif complexe qui consiste à équilibrer masses de couleurs et plan du tableau, enjeu d'autant plus subtil que, décalés également par rapport au support, les carrés de bois peints de façon monochrome doivent cependant recréer l'impression générale de planéité qui est, depuis Cézanne, la marque décisive de la peinture moderne.
Ce respect de la bidimensionnalité, Soto, en le traduisant en plans dans l'espace, en révèle les contradictions fertiles. L'interaction des couleurs, expérimentée par tout peintre et à laquelle le Bauhaus a su donner sa dimension théorique, trouve là une magistrale mise en œuvre : la juxtaposition de deux surfaces différemment colorées crée toujours, à masse égale, le sentiment d'une légère distorsion, suggère une mince profondeur qui, du cubisme analytique à Jackson Pollock, dote la création des peintres d'une complexité qui n'est pas que technique. Alors même que le souci plastique de la surface plan domine l'organisation du tableau, cette suggestion d'espace donne réalité et poids pour les cubistes à la figure éclatée, tout comme elle introduit dans l'arabesque de Pollock une qualité cinématographique qui en révèle la genèse figée sur la toile.
De même, dans l'espace instauré par Soto avec les *Ambivalences*, le sentiment du temps naît de cette mobilité du regard qui tente de saisir l'improbable et pourtant nécessaire instant où chaque plan de couleur s'immobilisera dans l'évident équilibre plastique de l'œuvre réalisée.
Cette présence du temps, dont Soto lie l'origine dans sa peinture à la découverte des impressionnistes, le peintre, au lieu de la susciter, comme ses prédécesseurs, par des effets techniques – touches multiples et rapides, luminosité de la couleur – ou une thématique allusive (balançoire de Renoir, heures du jour et reflets dans l'eau des *Nymphéas* de Monet...), l'introduit comme une donnée réelle de l'œuvre par le biais du mouvement. L'invention du cinétisme, dont Soto fut l'un des premiers concepteurs – il participa notamment en 1955 à l'exposition fondatrice *Le Mouvement* aux côtés de Tinguely, Agam ou Pol Bury – consacrait le temps comme notion constitutive de l'œuvre, celle-ci ne faisant sens que dans sa perpétuelle mutation. Du déplacement réel du spectateur à la sollicitation des réflexes optiques, l'œuvre de Soto, dès l'origine, s'est partagée entre ces deux pôles, ceux du physique et du virtuel. De la première catégorie relèvent aussi bien ses premières peintures significatives sur plexiglas (1954), les *Vibrations métalliques* ou les *Ecritures* que les *Pénétrables* qui en marquent l'aboutissement : le

El cuadrado escarlata, *1987*
acrylique sur panneau de bois et reliefs métalliques polis
(150 x 100 cm)



Jesús Rafael Soto

spectateur devient alors part intégrante de l'œuvre, environné par celle-ci, en prenant conscience au fur et à mesure qu'il la pénètre et en perturbe la structure initiale. Mais si le mouvement tangible a assuré très vite au travail de Soto sa reconnaissance auprès de la critique et du public, sa mise en œuvre virtuelle – et naturellement moins spectaculaire – n'en constitue pas moins un contrepoint constant et d'une importance égale.
Interférences de lignes, jeux des plans, balances des couleurs, cette partie de l'œuvre témoigne combien le travail de Soto est une réflexion approfondie sur la peinture et son enseignement et comment il s'inscrit dans une continuité dont il entend assumer l'héritage en lui trouvant sa forme contemporaine. De l'impressionnisme à Cézanne, du cubisme analytique à l'abstraction, il n'est pas de mouvement de l'art moderne dont Soto n'ait cherché à comprendre l'apport et dont on ne retrouve, sous une forme si assimilée qu'elle est souvent difficilement discernable, la trace dans son travail. Ainsi, l'immersion dans la lumière qu'expérimente tout spectateur se déplaçant dans un pénétrable est-elle la conséquence ultime de la réflexion du peintre sur l'impressionnisme et sa manière de capter la fluctuation des sources lumineuses, tout comme on peut voir dans la prédilection de Soto pour une certaine catégorie d'ocres, de bruns et de verts denses l'écho de la gamme colorée des peintres cubistes alentour de la première guerre mondiale. De même, si les *Ambivalences* apparaissent clairement comme une réponse à l'œuvre de Mondrian – l'*Harmonie ambiguë* de 1982, en articulant de façon orthogonale deux lignes de carrés de couleur, souligne volontairement cette référence – elles mettent en jeu suffisamment d'autres éléments pour ne pouvoir être réduites à cette seule lecture.

Ainsi, loin de s'en tenir aux couleurs primaires auxquelles Mondrian avait réduit sa palette, Soto multiplie les tons jusqu'à arriver parfois à de surprenants contrepoints de turquoise et de rose, de verts anglais et d'orangés qui semblent se souvenir des audaces de la lumière tropicale. Mais ces dissonnances restent soumises au strict jeu du noir et du blanc qui assure à l'œuvre de Soto une rigoureuse cohérence. Ce complexe maniement de la couleur, mélange d'austérité cistercienne et de raffinement poétique, témoigne de la liberté prise quant à la réflexion sur l'œuvre de Mondrian, tout comme la matérialisation des plans de couleurs dans l'espace semble répondre ironiquement à la notion de *push and pull* qui fonde l'œuvre de Hans Hoffmann et, à travers elle, une grande part de l'abstraction américaine.

C'est que, comme tout artiste authentique, Soto s'empare de cette profusion de points de vue qui forment l'histoire de l'art pour en retenir les seuls éléments susceptibles, en les détournant, de l'aider à mettre à jour cette imprévisible aventure qu'est la création et à révéler ainsi, dans la nouveauté même de l'invention, cet « admirable tremblement du temps ».

Daniel Abadie

in *Soto*, catalogue de la rétrospective à l'Abbaye Saint-André, Meymac 1992



Tres vibraciones, *1988*
acrylique sur panneau de bois
et huile sur éléments
métalliques suspendus
(100 x 100 cm)

Oswaldo Vigas

né en 1926 à Valencia, Venezuela
travaille à Caracas en 1949
à Paris de 1952 à 1964
à Caracas depuis 1964

Lorsque Vigas expose pour la première fois à Paris, en 1956, sa peinture met en évidence les contraintes d'un métier : la séduction de pâtes travaillées avec application, une discipline de formes statiques et définies. Fermée sur elle-même, elle se devait de réagir.

Sa contre-attaque fut d'une violence extrême. La toile s'allégea, la couleur s'éclaircit, les structures s'effacèrent. Un espace surgissait de la matière maîtrisée, propice à toutes les découvertes et largement ouvert à la lumière. Désormais, la vie devenait possible : elle s'empara du moindre frémissement coloré, en même temps qu'elle concentrait ses forces les plus vives dans certaines zones de tension. C'est ainsi que, progressivement, des conflits éclatèrent, bouleversant cette vision dépouillée et transparente de l'univers.

Un tumulte chromatique envahit le champ expressif du peintre, l'obligeant à un contrôle permanent de ses moyens. Affrontant la réalité dans les contradictions de son développement organique, Vigas mesura soudain l'étendue possible de son pouvoir créateur. Il prit conscience de l'originalité de son langage, il libéra sa propre nature.

Le geste, aujourd'hui, ne se satisfait plus de sa révolte. Par des offensives concertées, qui sont autant de conquêtes sur lui-même, Vigas organise son action. Il exige de sa couleur crue, cinglante, une puissance naturelle, une virulence à toute épreuve. Il *passionne* son travail et réalise les objectifs qu'il se donne, en s'efforçant de toujours mieux préciser le sens de sa démarche et l'élan qui le pouse à agir.

Si la passion et la violence caractérisent l'art latino-américain dans son ensemble, l'une et l'autre prennent dans la peinture du vénézuélien Oswaldo Vigas une dimension particulière dont la signification ne doit pas nous échapper. Il ne s'agit pas, en effet, de concepts destinés à donner quelque profondeur à la gratuité d'un exercice purement technique, mais d'une passion et d'une violence réelles dans le travail créateur, dans l'acte de peindre même, pris en tant que moyen de connaissance et de communication entre les hommes. Avec Vigas, toute activité artistique n'a plus pour objet exclusif la simple délectation des sens ; elle redevient au contraire la manifestation d'une personnalité, d'une volonté d'agir sur le monde pour maîtriser les forces et mieux se réaliser. Par son geste physique, le peintre affronte la nature, éprouve sa propre nature : il s'approprie la réalité dans la complexité de son mouvement dialectique, il entre en révolution.
La fulgurance des colorations, l'intensité et la décision de l'écriture, les sourdes poussées d'une matière toujours en devenir, créent d'impérieuses tensions dramatiques que Vigas maintient, exalte jusqu'à l'extrême limite de leur résonance, car il sait clairement ce qu'il veut. Le fougueux emportement de son expression n'est ni un jeu ni un style, mais l'action résolue d'un homme à travers la réalité tumultueuse du *nouveau monde*, la dure et lente conquête de la liberté.
Il ne faut pas craindre de regarder cette peinture en face : elle est sans complaisance et ne nous fait grâce d'aucun détail. Elle s'enracine en nous-même et nous déchire en nous livrant l'image contradictoire de notre vie – image non immuable, sensible aux pulsations des hommes et qui nous arme pour mieux vivre. Peinture directe, sans ornement ni verbiage, qui force l'homme à réagir, à prendre la mesure de sa puissance. Nous participons à la manifestation d'une conception du monde, liée à une morale de l'action.

Raoul-Jean Moulin

Préface du catalogue des expositions à la Galerie Neufville, Paris 1963, et à la Fundación Eugenio Mendoza, Caracas 1964

Mes *Crucifixions* peuvent sembler quelque peu blasphématoires, mais il n'est rien de plus fort que le blasphème et c'est ainsi que j'exprime mon sentiment religieux car, bien que je ne pratique aucune religion, je pense que ce sentiment sert à nous « relier » à cette part transcendentale qui demeure en l'homme et qui, aujourd'hui plus qu'à aucune autre époque, pour être reléguée au plus profond de nous-mêmes, n'en est pas moins indispensable.

Mes *Crucifixions* sont aussi une manifestation de la colère et de la tristesse que je ressens devant les injustices et les cruautés qui sont actuellement élevées à la catégorie de politiques imposées par des organismes régionaux et internationaux, et qui vont à l'encontre de la survivance et de la dignité des peuples d'Amérique latine.

Oswaldo Vigas
1994



Donation de l'artiste

Gran signo, *1964*
gouache, huile et pigment sur papier marouflé sur toile
(149 x 207,50 cm)

Oswaldo Vigas

Pour Oswaldo Vigas, les fusions et alliances entre cultures ont toujours été le fruit de l'existence de l'expérience immédiate et non pas de rencontres fortuites au hasard des musées d'art ou d'anthropologie. Vigas naît dans une Amérique métisse, constituée par des noyaux générateurs de processus continus, forme vertigineuse de la création qui ne connaît pas de trêve, car le propre de son être est le changement et la métamorphose. Pour lui, la réalité ne peut être conçue qu'à l'intérieur de la genèse. C'est pourquoi son Amérique est un enchaînement lié tant aux utopies des nouveaux mondes, qu'au rapport viscéral avec les archétypes enfouis dans les marées qui nous précèdent. Son œuvre s'inscrit dans le passionnel, elle est dominée par des solutions radicales, par des mutations qui se résolvent dans la dialectique des contraires. Les langages qu'il a utilisés tout au long de sa vaste trajectoire peuvent dépasser leurs propres limites, car ils sont toujours quelque chose de plus qu'eux-mêmes. C'est ainsi que l'abstraction informelle qui domine une période de son œuvre, par exemple, sera elle aussi organique et proche des grandes pulsions de la terre. A son tour, sa figuration atteint une dynamique fusionnante qui favorise la rencontre des antipodes, la conciliation unificatrice.

(...) Dès la fin des année quarante, Vigas projette ses tracés en exploitant ses propres clameurs ancestrales, sous la forme de démons familiers.

(...) Dans cette atmosphère apparaîtra, en 1950, la saisissante série des *Brujas*, les « Sorcières », pour lesquelles il recevra en 1952, le Prix national des arts plastiques au Venezuela. Les *Sorcières* correspondent à de profonds archétypes dans lesquels s'entrecroisent les prodiges de la magie et de l'enchantement avec les connotations de cet univers à échelle tellurienne qu'est la fémi-nité, origine perpétuelle de la vie. Avec ces œuvres, Vigas a réalisé la symbiose entre un animisme issu de sources propres, préhispaniques et africaines, et les courants contemporains.

(...) Vigas est un créateur inquiet, qui exploite son instinct comme une condition de survie et accepte, avec rigueur, les risques de l'évolution. Dans ce sens-là, peu d'artistes américains ont suivi, comme lui, un processus aussi clairement cohérent et conséquent, et à la fois vertigineux. Les *Sorcières* qui sont, en vérité, les grandes déesses de la nature américaine, du magma tellurien, se comportent comme des focus d'énergie créatrice, capables de témoigner de tous les changements qui interviennent dans sa peinture.

(...) Comme dans les grandes œuvres murales de la Cité universitaire de Caracas (1953), où les rythmes sidéraux rassemblent, à des niveaux organiques, des formes pas tout à fait allusives, mais jamais non plus étrangères à la nature.

(...) De la fulguration des couleurs enflammées, des exorcismes des *Sorcières* et des animaux de l'inframonde jusqu'à la synthèse drastique, ascétique, proche du silence, tout un cycle a été parcouru et est, pratiquement, arrivé à son terme. Continuer provoquera un nouvel éclatement.

La fin de l'étape parisienne correspond à cet éclatement (1959-1964). Les poussées d'une matière maintenant réduite à sa forme la plus dénuée, apparaissent dans des œuvres qui proclament la libération. Matière, texturalisme et gestualisme entrent en scène avec les pleins pouvoirs, permettant de déployer chaque toile comme une apocalypse ou une épiphanie. Pendant cette période, la figure se débat pour surgir ou bien se confondre dans cette matière en devenir, fulgurante, qui est elle-même le grand personnage. Il y a à cela une raison puissante : la matière a été libérée.

Indispensable, ce processus viscéral de dépuration est nécessaire pour récupérer, dans toute leur diversité, les formes liées aux grands archétypes qui reviendront dans l'étape suivante, à son retour au Venezuela, et lui permettront de recréer ses grands thèmes : le puissant rayonnement des grands règnes. Alors, des variations surprenantes vont apparaître, (...) avec des thèmes familiers et d'autres qui s'y ajoutent comme la série des *Crucifixions* (1990), dont l'une d'elle remportera, en 1992, le Grand Prix international d'art contemporain de Monte-Carlo.

Vigas a eu raison d'accepter une fois pour toutes ses Dieux obscurs, les soleils démolisseurs qui sont aussi la naissance d'autres ères, les démons et animaux d'habitudes de notre entourage quotidien, dans lesquels persistent les échos du passé. L'Amérique lui a donné l'occasion d'élever son œuvre à l'échelle de l'histoire, d'un continent, d'un geste.

Roberto Guevara

in *Oswaldo Vigas*, catalogue de la rétrospective 1952-1993, Hôtel de la Monnaie de Paris, éditions CONAC, Venezuela 1993



Crucifixion VII, *1990*
A Victor Zawisza, in memorian
huile sur toile (203 x 193 cm)

Claude Viseux

né en 1927 à Champagne-sur-Oise
travaille à Paris depuis 1946
et dans le Val-de-Marne, à Arcueil,
depuis 1968

(...) Dès le moment où l'on reconnaît le problème de l'expression comme plus essentiel que celui de la perception, pourquoi ne pas admettre la valeur d'une recherche qui porte non plus sur le rapport visuel avec le monde, mais sur le rapport même de l'homme au monde, c'est-à-dire passe du niveau métaphysique au niveau ontologique ?

Je ne peux regarder une œuvre de Viseux sans être frappé comme d'une évidence. Pourtant sa peinture est secrète : au cœur de l'évidence s'approfondit encore le mystère, promesse d'évidence ; la vérité nous attaque de flanc, à l'improviste, et son assaut ressemble à un appel. Cette équivoque joue chez Viseux le rôle de mot de passe : les signes qu'il emploie sont évidents parce qu'ambigus ; c'est parce que nous hésitons à leur reconnaître une signification nette que leur sens véritable vient à nous, sens rongé, être à demi, boules d'une luminosité douteuse, paradis qui n'en sont plus, qui n'en sont pas encore, où l'enfer jadis pénétra.

Cette évidence n'est pas celle du réel. Viseux ne prend pas le parti des choses, sa peinture n'est pas de perception ni même d'expression mais, plus fondamentalement, d'existence : en quoi il hérite des surréalistes. D'existence et de liberté, mais la liberté n'est pas pure, et dire qu'elle est engagée serait trop peu dire. La liberté naît de la servitude et du silence primordial, du hasard détourné et retombe sans cesse sur soi, aux prises avec le monde, l'absurde, la liberté d'autrui, la part de mort qui la fonde.

Technique étonnante chez un peintre si jeune, et même une certaine rhétorique qui, en niant l'en-soi, parvient à en décoller. Chaque toile présente le drame de la liberté, de la création qui retourne au monde des choses en s'achevant. Viseux ne peut supporter ses toiles une fois celles-ci terminées. Par contre il aime à vivre parmi ses croquis, avec ses brouillons, là où l'idée qui surgit affirme une liberté neuve. Sa sincérité consiste à jouer le jeu jusqu'au bout, à tendre le fil fragile de la création au travers des pièges, des brumes, des miasmes inquiétants de l'en-soi. L'en-soi même qu'il crée pour nous, il sait s'y livrer. Dans son langage de peintre rugueux, hérissé, il exprime les avatars d'une liberté qui se transforme en chose à travers l'acte de peindre, tandis qu'à son contact la matière naît à la vie et que l'immobile, rejetant l'interdit, se met à danser. Entre les deux taches il ne reste plus alors qu'un blanc squelette, fragile...

Viseux nous offre les premières opérations d'une mathématique intérieure qui a su échapper aux chemins du rêve pour s'attaquer aux problèmes essentiels de la création. La recherche et la mise en forme plastiques visent ici la démarche du peintre face à sa toile. Il est difficile de préciser le rapport qui unit un tel peintre à la matière.

(...) Mais dans la querelle dialectique qui anime la peinture, Viseux se tient à l'écart de la tentation du sacré tout autant que d'un humanisme trop rapide, et ne reconnaît aucune loi *a priori*. Même ses sculptures n'utilisent pas l'espace, elles y *sont* simplement. Elles apportent avec elles leur espace propre, qui ne leur pré-existe pas, n'est pas la condition de leur possibilité, mais leur être même. Espace qui ne saurait être séparé du temps.

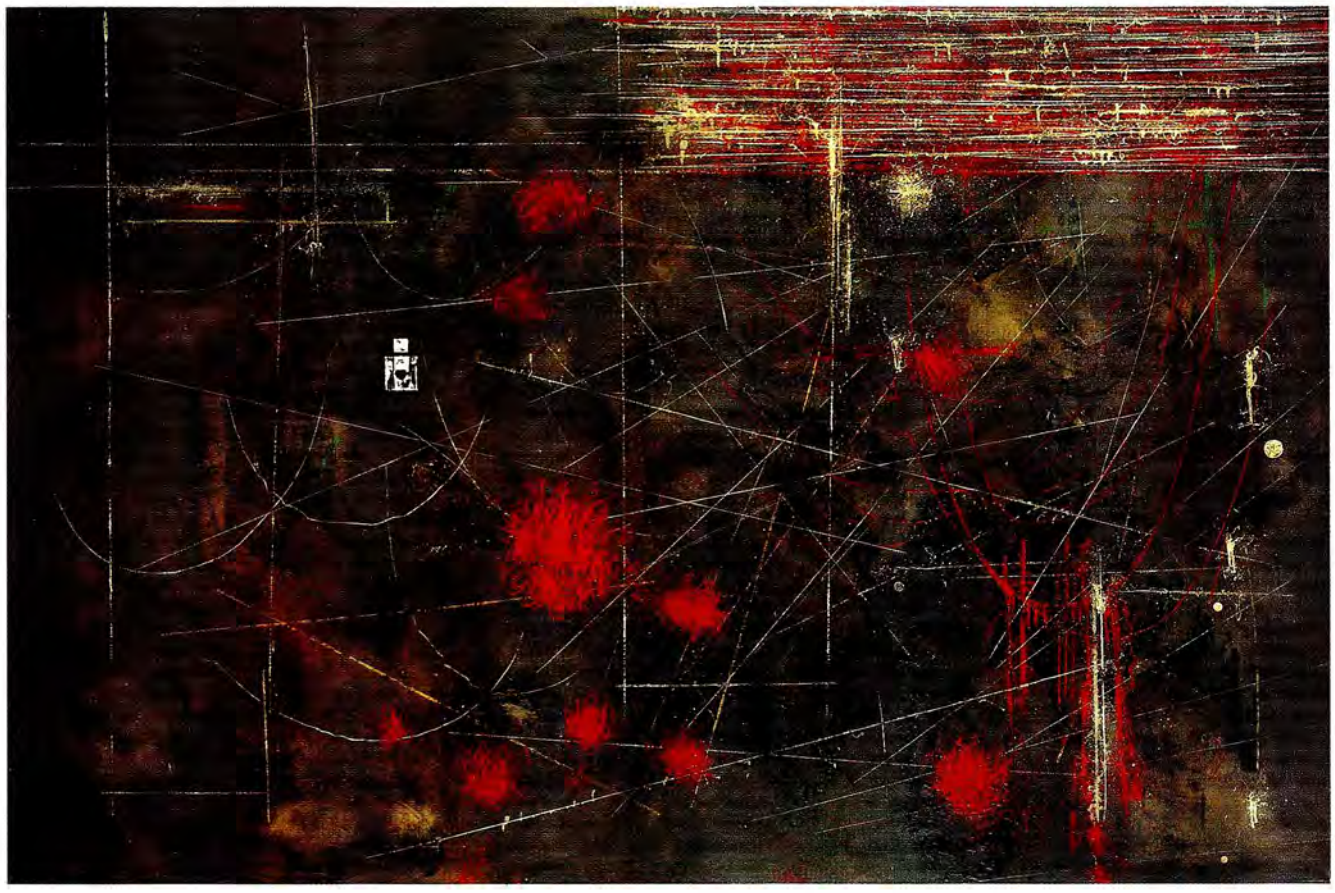
(...) L'art de Viseux est bien différent de ce qu'on appelle communément l'art abstrait. Je ne songe point à critiquer l'exigence de pureté qui meut certaines recherches, ni la volonté de revenir au départ de l'expression pour y retrouver l'universel. Mais Viseux se place d'emblée à un niveau plus élevé. Pourtant il est hanté par une même exigence qui lui fait offrir l'œuvre à l'état le plus authentique, bien que poussée à un point d'élaboration extrême. La signification apparaît dans l'évidence la plus éclairante, elle habite la toile jusqu'en ses moindres parties. Son originalité lui vient de ne s'être jamais posé les faux problèmes du langage : il fonde, il justifie son langage *en le parlant*, et nous assistons au miracle de l'émergence de l'être. En parlant il rencontre soudain des unités de sens, des agglutinations, sortes de congélations, coagulations épisodiques, parcellaires, localisées, où s'effectue le passage du liquide au gélatineux.

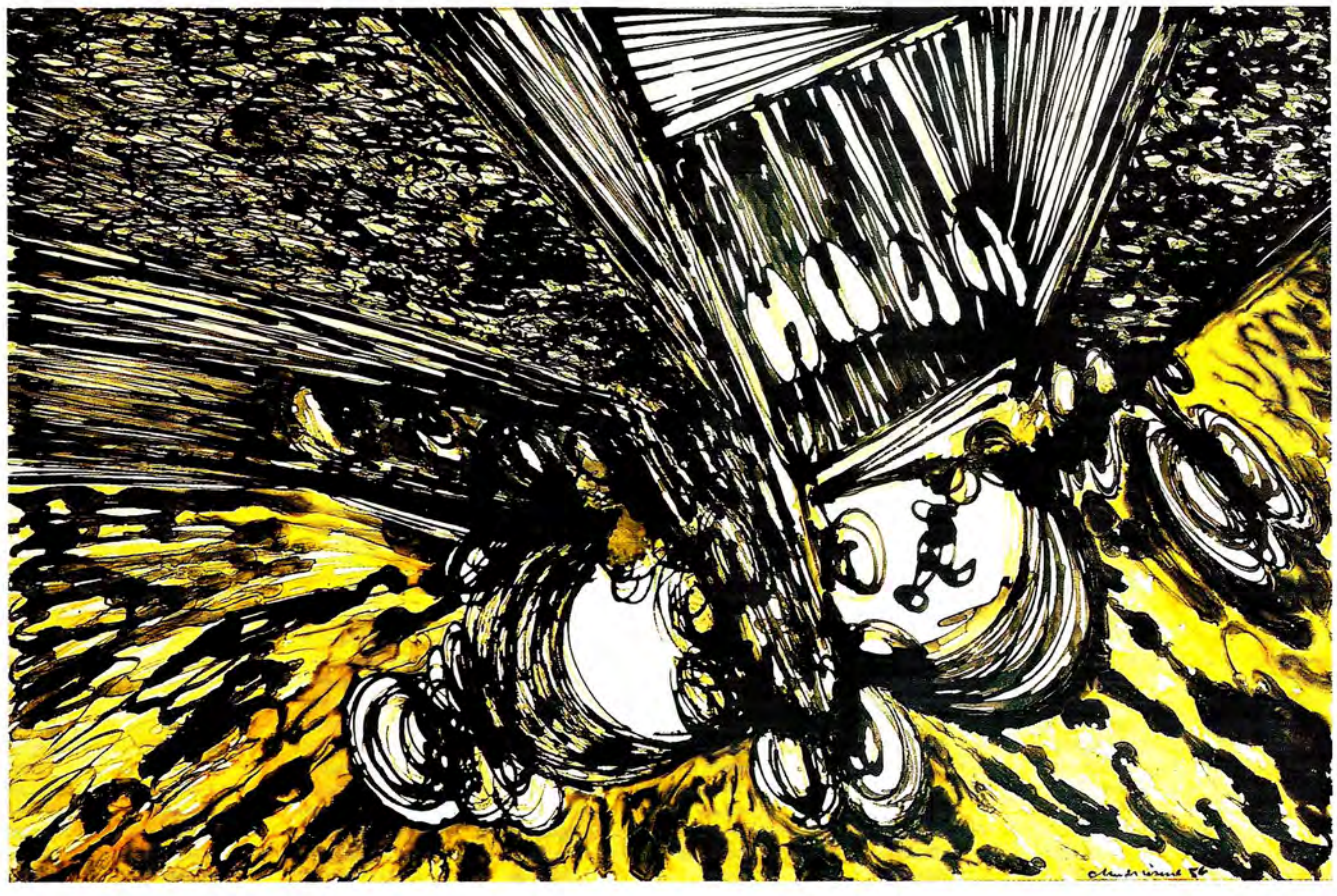
On ne doit, paraît-il, pas parler devant une toile : Viseux ne tolère que les réflexions les plus simples, qui lui révèlent et lui confirment son pouvoir.

Il me fallait parler cependant, je me suis souvent demandé ce que pouvaient signifier un tableau, une gravure, une sculpture de Viseux pour un spectateur un peu pressé. Point ici d'objets qui nous interpellent ou nous provoquent, ni d'appels véhéments. Ces œuvres ne sont pourtant pas des objets en soi, et il importe de ne pas trop s'attarder auprès d'elles. Pour avoir voulu m'en approcher, je me suis vu interpellé, mais à l'intérieur de l'œuvre elle-même ; depuis, effrayé, j'assiste de l'extérieur au spectacle de mon propre investissement dans les choses et dans l'être, et le combat piteux que je croyais soutenir au plus secret de moi-même se déroule sur la toile, devant moi. Pourtant, et c'est en quoi l'aventure de Viseux s'écarte des grandes œuvres totalitaires de notre temps, une possibilité nous est laissée : il me fallait parler pour remercier Viseux de n'avoir pas voulu profiter jusqu'au bout de son jeu étonnant.

Hubert Damisch

Claude Viseux, une évidence secrète, Paris 1953





Donation de l'artiste

Hommage à Django, *1953*
huile et laque glycérophtalique, traces d'élastique sur toile (130 x 194 cm)

Les voies du dessous, *1956*
huile et vernis copal sur toile (130 x 195 cm)

Claude Viseux

(...) L'exercice de la peinture à deux dimensions, comme celui de la peinture à trois dimensions, requiert un ensemble de procédés fort complexes destinés en fait non à résoudre le problème, mais à l'éliminer, et les peintres qui appliquent ces théories sont à la fois trop prétentieux et bien peureux : pauvres démiurges qui s'entourent de précautions et ne craignent rien tant que d'être laissés à eux-mêmes, seuls devant la toile qui, certains jours, se joue d'eux : l'espace se disloque, s'effondre ou prolifère, retombe à l'état de milieu. Ce dont les meilleurs ont su profiter, mais ceux-là savaient ce qu'est la peinture. Ils pressentaient qu'on ne décide pas de l'espace dans l'absolu et que nous sommes liés au monde par un lien ambigu et secret qui précède toute réflexion. Ils n'avaient pas besoin de garanties, ni tant de prétention, et j'aime qu'un peintre comme Viseux vienne nous dire aujourd'hui qu'il ne cherche pas à « créer l'illusion d'un univers ou d'un espace, mais celle d'un acte ». En quoi il dit trop peu, car chacun de ses tableaux est davantage que l'image ou la trace d'un geste : l'acte de peindre lui-même devenu peinture. Ici la peinture se prend elle-même pour objet et pose les problèmes les plus graves. Viseux n'est pas seul de son espèce, et l'on pourrait citer quelques peintres, non des moindres, qui, s'interrogeant sur « le phénomène de la peinture », témoignent d'une rigueur nouvelle et ne cherchent plus à nous mystifier, ayant appris, souvent à leurs dépens, qu'à trop vouloir duper les autres, on ne trompe finalement que soi.

(...) Que l'œuvre soit inachevable et la peinture une tâche infinie, exigeant toujours davantage de celui qui l'assume, voilà, certes, qui peut effrayer. Mais a-t-on le droit de peindre, si l'on n'accepte pas ce risque ?

Viseux est un peintre « démystifié » – animal rare entre tous – qui s'interroge d'abord au niveau le plus immédiat, le plus matériel. Il ne peint pas seulement, mais qu'il grave, dessine, ou même sculpte, son souci premier est de respecter la spécificité du mode d'expression qu'il emprunte : peindre n'est pas dessiner ou colorier, mais d'abord user d'une matière plus ou moins liquide – définition qui n'a rien d'abstrait, mais qui détermine chacune de ses démarches de peintre qui ne décide pas du choix des moyens en fonction d'intentions extérieures à l'acte de peindre lui-même. Il n'est pas facile de peindre ni de dessiner, pas plus que d'écrire ou même de parler.

(...) Le dessin ne fut pas toujours ce trait aisé et délié qu'on goûte chez ceux dont on dit qu'ils savent dessiner. Et la peinture n'a rien d'un exercice agréable : certaines des toiles de Viseux gardent la trace de plaies mal cicatrisées, que le peintre a grattées avec la rage de celui qui veut retrouver l'origine et le sens du geste de peindre, par-delà les habitudes et les leçons apprises. Mais cette rage a son prix : elle permet de reconnaître le peintre qui décida de briser l'immense rire du silence. Sous les pinceaux qui écorchent, au-delà de la main, surgit l'ombre du *dire*.

Viseux ne cherche pas à nous faire atteindre la « réalité » en tranchant le voile des apparences, ni même à nous donner du monde une image nouvelle. Son propos est beaucoup plus simple, mais plus radical : il ne s'étonne point tant du réel et du monde, dont il est comme nous fort assuré, que de ses certitudes à leur égard, et son étonnement n'a de cesse qu'il ne parvienne à retrouver l'origine même de la signification, qui est aussi celle du monde. Si toute œuvre doit d'abord être définie et étudiée en tant que geste, disons que celle de Viseux nous ramène au moment où l'acte d'expression ne renvoie encore qu'à lui-même : « Mes toiles sont – dit-il curieusement – comme des nids attendant la venue de l'homme ». Le crayon trébuche, la peinture s'écoule : pourquoi ne pas parler de liberté ? Vociférations et gesticulations sont sur le point de se muer en langage. (...)

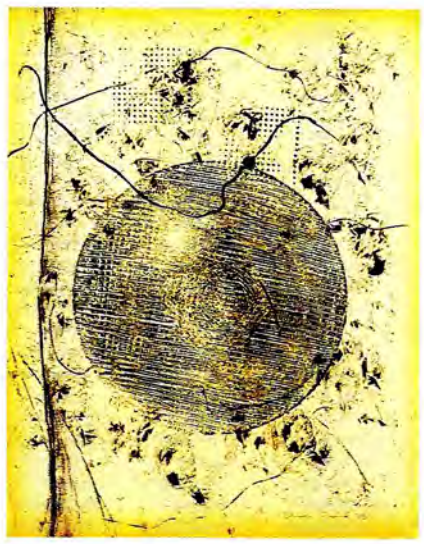
Et d'abord, avec quoi peint-on – écrit-on – ou mieux, qui peint, écrit ? La main, l'œil ou le cerveau ? Cette question, qui tourmenta les surréalistes, et à laquelle Valéry apporta un commencement de réponse, rejoint celle que nous pose la peinture de Viseux. Il est clair que le lieu où tout « s'ordonne » dans l'esprit du peintre est aussi celui où sa peinture nous assaille : elle ne nous prend pas en traître, elle n'attaque pas l'âme par le biais du corps. Elle atteint en nous le viscéral de l'esprit. Elle nous révèle que l'esprit est corps, son enracinement, – son animalité, pour parler comme Valéry. Elle n'a pourtant rien d'inhumain, mais elle réveille l'interrogation la plus radicale. Pourquoi comprenons-nous si difficilement aujourd'hui les philosophes, lorsqu'ils parlent métaphysique, alors que nous permettons à certains peintres d'émouvoir en nous le lien secret qui nous unit à « l'être », lors même que nous croyons lui échapper ? Viseux est de ceux-là, mais il faut, pour le découvrir, une certaine patience du regard ; en quoi sa peinture est, comme il dit, abstruse. Sachons pourtant que l'homme ne chercherait pas à s'exprimer, à traverser la frange de couleurs et de sons qui le sépare de lui-même et de nous, s'il n'avait pas rencontré celui dont il devine confusément qu'il en pourrait faire son semblable.

Hubert Damisch

Claude Viseux, René Drouin éditeur, Paris 1955



1



2



3



4



5



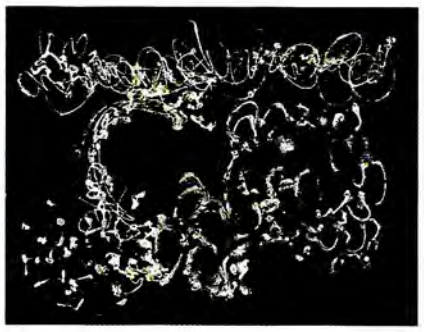
6



9



7



8

Donation de l'artiste

1 ***Tensile,*** *1952*
empreinte et traces d'élastique au vernis copal noir sur papier (65,10 x 50,40 cm)

2 ***Tensile,*** *1953*
empreintes et traces d'élastique au vernis copal noir sur papier (65 x 51 cm)

3 ***Tensile,*** *1954*
traces d'élastique au vernis copal noir sur papier (65,20 x 50 cm)

4 ***Pagure,*** *1955*
dessin à la mine de plomb et traceur à vernis copal noir dilué à la térébenthine sur papier Montgolfier (65 x 50 cm)

5 ***Stimuli-signe du crabe,*** *1956*
traces à l'encre de Chine, bleu, rouge, noir sur papier (66 x 51,30 cm)

6 ***Stimuli-signe du crabe,*** *1956*
traces à l'encre de Chine, noir, rouge sur papier (51,30 x 66 cm)

7 ***Foule,*** *1957*
peinture au traceur à vernis copal noir et rouge sur papier bristol (50,60 x 60,20 cm)

8 ***Faciès,*** *1958*
peinture chrysochrome, blanc, noir, bleu, jaune au traceur sur papier bristol (50,40 x 65,40 cm)

9 ***Multitude,*** *1958*
dessin à la mine de plomb sur papier bristol (65,40 x 50,30 cm)

Claude Viseux

La colle sociale

Il n'y a pas de différence
Entre un champ de laminaires
Et la sortie du métro à 18 heures.
Les substances aux cristallisations sensibles
Se mélangent
Le milieu est là
Dans l'attente d'une pétrification
Œil contre œil
Agglutinations de gènes et de lamelles
Peindre à l'huile et au vinaigre
Peinture instrumentale-expérimentale
Les foules surgissent d'un trait circulaire
Utiliser le pinceau comme on laboure
L'œil se perd en un mot à mot sans fin
Prendre le vivant en bloc
Subir le choc de la multitude
Peinture hémophile
Dissoudre le sujet agressé
Dans un autre magma originel
Foules et moules à toute heure
Garde-manger parasitaire
Les limites des êtres et des choses
Se confondent comme aux « Deux magots »
A l'heure du Ricard
Ensemble figurant une vaste tranche
De pâté de têtes

Paris, octobre 1957

Corpuscules

Formes condensées
Edifice d'équilibre
Occuper l'espace
Matière
Mater
Mer
Voir et toucher le plasma
Fondre à cent millions de degrés
Transmutations du noyau
Structures inconnues
Feu eau terre air
Particules indivisibles
Fondre ou mouler
Doctrine des contraires
Induction déduction
Variétés et combinaisons
Refaire la nature
Molécules émulsions
Un liquide dans un autre liquide
L'huile et l'eau
Cristallisations sensibles
Pour trouver les liaisons possibles
Au-delà des apparences.

Claude Viseux
Montrouge, 1958

in *Nutations,* éditions ENSB-A, Paris 1992

(...) Le papier, où circule et se coagule le dessin de Viseux, sera le plus souvent surtendu par marouflage, comme pour accentuer la sinueuse trace qui incise de son flux l'étendue de son champ de résonance. Noir et dur, le trait s'enfle ou s'étire, s'enlace, se contracte et soudain se détend, filant à toute allure dans l'effervescence de la couleur qui explose sous la violence de l'impact. Ces éclats chromatiques, qui font sourdre le peintre singulier que fut Viseux dans les années cinquante, réactivent l'impulsion profonde du geste et produisent le milieu propice aux germinations, aux fulgurations de l'écriture. Viseux ne dessine pas pour mettre au point un dispositif de sculpture – pour cela il recourt à des schémas, voire des croquis cotés. Viseux dessine pour approcher un concept de sculpture, un spectrogramme des formes en puissance. Il dessine pour élaborer une dimension proprement poétique de sa recherche et qui plonge dans l'imaginaire des règnes, pour visualiser le moment et le lieu où elle échappe encore à ses investigations. (...)

Raoul-Jean Moulin

« Une stratégie de la modification »,
in catalogue de l'exposition au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1977



Hydra, *1963-1964*
huile et peinture antifouling noir Kobe, diluée à la térébenthine, sur papier marouflé sur toile
(145 x 245 cm)

Robert Jacobsen

né en 1912 à Copenhague
travaille à Paris de 1947 à 1968
à Taagelund, Danemark,
depuis 1969
mort en 1993 à Taagelund

(...) Parmi ces rebelles, il y a Robert Jacobsen. Ses premières œuvres cherchent leur identité et leur inspiration dans un art de légendes, d'avant l'histoire, imprégné de mythologie et de poésie scandinaves. D'où la nécessité de reprendre l'art à son origine, de le recréer, de le forger – d'où le recours au métal – par un travail de « héros civilisateur », dont la mythologie est moins ici nourrie par le mythe de Vulcain que par celui du forgeron africain.

(...) Ses sculptures de métal, rude et pesant, condensent un noyau d'espace dans leurs formes tendues, ni géométriques, ni organiques. Elles l'encagent pour le confronter, le marier aux plans et aux tracés incisifs que leur créateur, le forgeron, découpe et assemble. Opposant verticales et lignes sinueuses à d'amples et sensuelles courbes, ces sculptures portent le jeu incessant des contraires au point d'harmonie d'un éternel et fragile équilibre. Un équilibre remis en question et reconstruit par la multiplicité des vues que chacune d'entre elles découvre, sans que ses lignes soient déplacées, au mouvement « naturel » de qui les regarde, dans l'espace qu'elles sculptent.

Peut-être pourrait-on définir l'art de Jacobsen par la somme des refus qu'il expose et que nous venons implicitement d'indiquer. Ou plutôt de situer. Apparemment, les œuvres de Robert Jacobsen, celles des années cinquante tout particulièrement, cristallisent, dans leurs claires, simples et pourtant fort complexes structures, les traits et caractéristiques des mouvements qui se pressaient et se combattaient alors sur la scène artistique. Mais il serait vain de croire possible de les rattacher à un seul d'entre eux. S'il peut être reconnu comme un adepte du style clair et ordonné que voulaient promulguer comme universel les chantres de l'abstraction géométrique, on peut, tout aussi bien, décrire Jacobsen contre ceux qui usent du concept et de la règle et se comportent en « ingénieurs plasticiens », comme fort soucieux de ne plus apparaître, socialement, comme un artiste, au sens conventionnel du terme.

(...) Artiste abstrait du fer, forgeron et mécanicien « civilisateur », Jacobsen ne soumet pas l'espace réel à l'ordre normatif, standardisé de l'usine et du travail à la chaîne, mais l'accorde à un ordre humaniste – je le dirai classique, « méditerranéen » –, celui que les constructeurs de Fernand Léger marient au ciel et aux nuages. La main de Jacobsen n'est pas serve du métal ; c'est elle qui le plie au dessein constructeur de l'artiste. Mais elle en respecte la vérité matérielle.

(...) En fait, ce qui caractérise le plus fortement la sculpture de Jacobsen, c'est son refus de la représentation et de l'illusionnisme. Comme Magnelli, il s'emploie à installer les formes multiples de la modernité artistique dans l'universel, à les déprendre du quotidien, à les délivrer des fausses perspectives que trace inévitablement une vision courte de l'histoire.

(...) Picturale elle l'est aussi, mais différemment. Par commodité, pour faire image, disons que certains collages de Magnelli, construits autour de rugueux papiers goudronnés, dont l'aspect est presque celui des plaques métalliques que découpe et assemble par soudure Jacobsen, font songer à une sculpture de ce dernier rabattue sur un plan. De même, certaines œuvres du sculpteur semblent déplier et articuler, dans l'espace réel, celles du peintre. On peut aussi comparer Jacobsen à Matisse : tous deux taillent, à vif, dans la matière, la découpant, la façonnant, en formes souples et tendues. La sculpture de Jacobsen ne traite pas l'espace comme un fond ; elle le travaille comme un matériau. « En ce qui me concerne, dit-il, le vide c'est la forme, le métal est le contour de cette forme. Cela fait donc deux formes : le vide et le contour ». Les formes du métal, dans leurs relations aux formes du « vide » qu'elles dessinent, composent une sculpture que nous dirons « non-relationnelle », complexe et simple dans son articulation, dont la saisie et l'appréhension contraignent le spectateur à un mouvement à la fois continu et discontinu. Décomposable en séquences, dont chacune induit un jeu dialectique nouveau entre le métal et le « vide », ce mouvement modèle un espace dont la sculpture elle-même définit et organise la profondeur. Cet espace réel, le spectateur – dans l'impossibilité de fixer les trois dimensions de l'œuvre dans un seul regard – doit le parcourir, en faire l'expérience. Il introduit ainsi le temps, son temps vécu et non celui abstrait de l'horloge dans la réalité de l'œuvre.

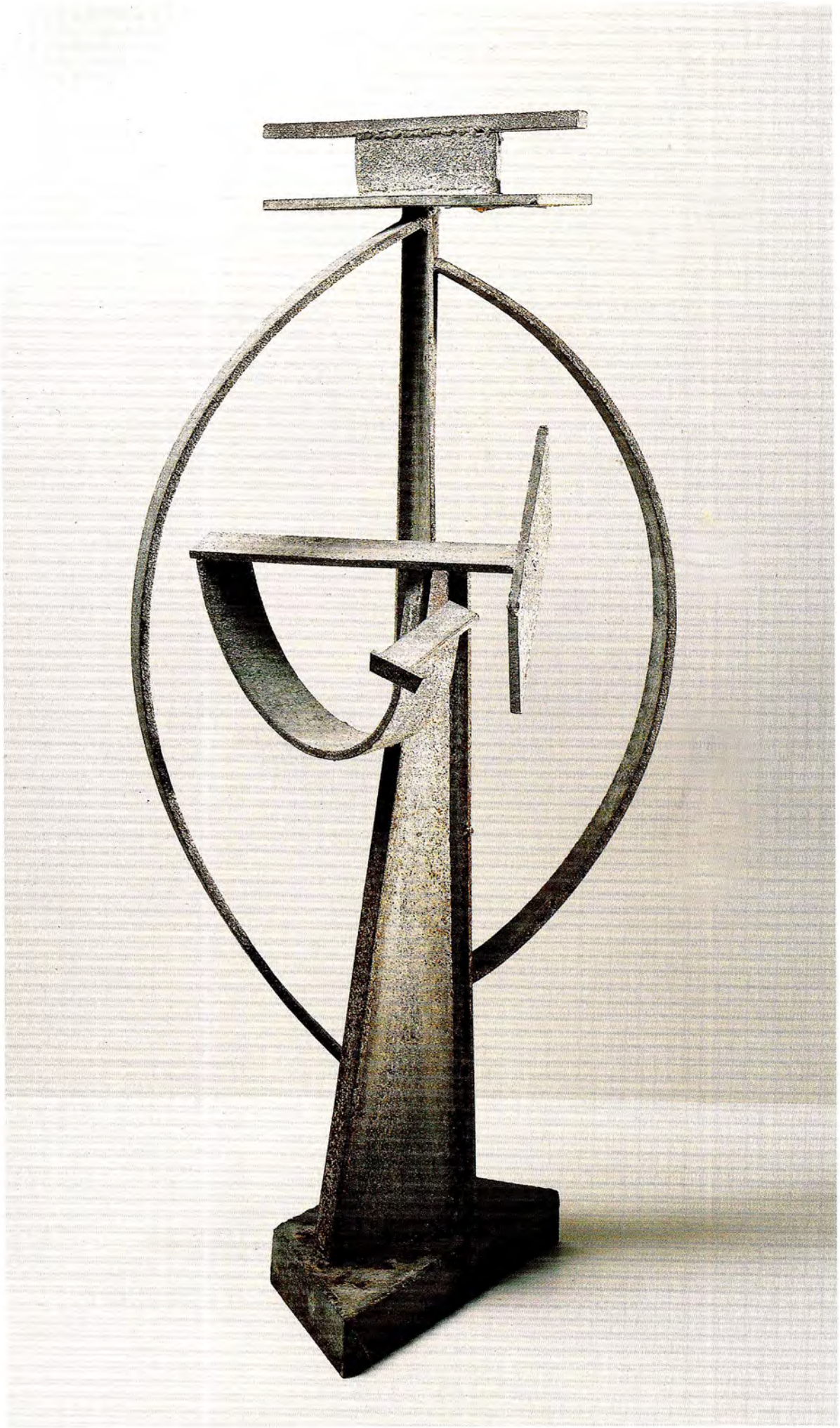
(...) Les œuvres de Jacobsen ne sont pas des « architectures », des maquettes pour une cité idéale. Elles n'infligent pas à qui les regarde la blessure de l'absence. Elles n'impliquent pas, non plus, la détermination du lieu où elles seront dressées, implantées. On les pressent, susceptibles d'être portées à une autre échelle. Mais elles seront toujours à la mesure de l'homme.

Bernard Ceysson

in *Robert Jacobsen*, catalogue de la rétrospective à l'Abbaye Saint-André, Meymac, 1991

Donation Susi Magnelli

Poussée verticale, *1959*
sculpture en fontes d'acier découpées, formées au chalumeau, soudées à l'arc et patinées par galvanisation au zinc (112 x 42 x 52 cm)



Piotr Kowalski

né en 1927 à Lwow, Pologne
aujourd'hui Lvov, Ukraine
travaille aux Etats-Unis à partir de 1947
à Paris depuis 1953
et à Montrouge depuis 1964

Je dois improviser devant vous, car je ne vais pas parler de l'art en général, mais de mon travail, et pour le faire il faut que je réfléchisse devant vous. Je n'ai pas d'autre solution. J'ai dû donner un titre à cette intervention et ce titre est : « C'est pour quand l'art moderne ? » et puisque c'est quelque chose qui me préoccupe, c'est une impatience. Car si l'art moderne a bien commencé il y a une centaine d'années, il n'est que dans son enfance à mon avis. Pré-enfance même. Il a commencé avec la sortie des artistes de leurs ateliers. Ils voulaient se révolter, échapper aux académismes et aller en plein air, aller prendre l'air. Aller en face de la nature et peindre dans les champs, se promener. Même dans d'autres mondes que notre monde occidental. Cet art là, donc, a commencé comme un appel d'air. Maintenant je vais revenir à mon travail et voir avec vous pourquoi je me suis rendu compte, d'un coup, la semaine dernière, que moi aussi je suis un peintre de la nature, ou un peintre devant la nature.
Je travaille maintenant, depuis un an, dans une usine de verre, de verre pour les voitures, et j'y réalise une pièce qui demande de la haute technicité que je trouve là-bas. C'est une usine qui emploie des milliers d'ouvriers et qui a aussi un petit centre de recherche, un laboratoire de l'holographie. C'est dans ce laboratoire que je me suis rendu compte que moi aussi je suis un peintre de la nature, que je suis devant la nature, seulement, cette nature est tout à fait *autre*. Elle n'est pas *autre*, c'est notre regard qui est *autre*. On voit autre chose, des choses qu'on n'a jamais pu voir auparavant, et qui sont là. Je travaille donc là sur des hologrammes qui, techniquement, s'apparentent à des photos enregistrées sous la lumière du laser. Mais pour que cette « photo » devienne réalité, pour qu'elle puisse se développer et exister, il faut qu'il y ait une absolue stabilité, car le moindre mouvement d'objets, le moindre mouvement dans le dispositif la détruirait.

Cette « photo » est produite par l'interférence des ondes les plus courtes de la lumière visible, celle d'un laser bleu. Et il suffirait d'un mouvement inférieur au quart de l'onde de cette lumière, ce qui est moins que microscopique, pour que « l'image » n'existe plus.

C'est là que depuis deux ans je fais des hologrammes. Pas des hologrammes d'objets, mais des hologrammes miroirs, donc des objets qui ne sont pas des objets, mais qui agissent comme des objets, comme des miroirs courbes dans mon cas. Nous avons commencé avec des petits miroirs et ensuite, on devait passer à un autre stade, tenter de faire quelque chose de jamais fait auparavant, faire un miroir holographique beaucoup plus grand, quatre fois plus grand. Là, on s'est rendu compte que pour cette taille et ce temps de pose, tout bouge.

Une si grande plaque de verre est perpétuellement animée de mouvements microscopiques, que nous pouvions d'ailleurs visualiser. Nous avons d'abord pensé qu'il s'agissait de vibrations du milieu ambiant qui lui étaient transmises. Mais restent les hommes. Restent les vibrations venant des mouvements d'air dus aux présences humaines. Ceux-là on les voit à l'interféromètre, et dès que quelqu'un bouge, les remous d'air persistent pendant des heures et sont donc transmis aux objets. Une fois notre dispositif installé, il nous fallait sortir de la pièce, ou s'asseoir et rester sans bouger ni parler pendant une demi-heure ou plus. Mais même avec toutes ces précautions, les prises de vue étaient nulles, les hologrammes très faibles, presque vides d'informations. Ce n'étaient donc pas les tourbillons d'air qui étaient fautifs. Il fallait chercher ailleurs, vers la chaleur humaine. La chaleur des corps, émise par nous et absorbée par le dispositif distant de un, deux ou trois mètres, était suffisante pour faire bouger les objets.

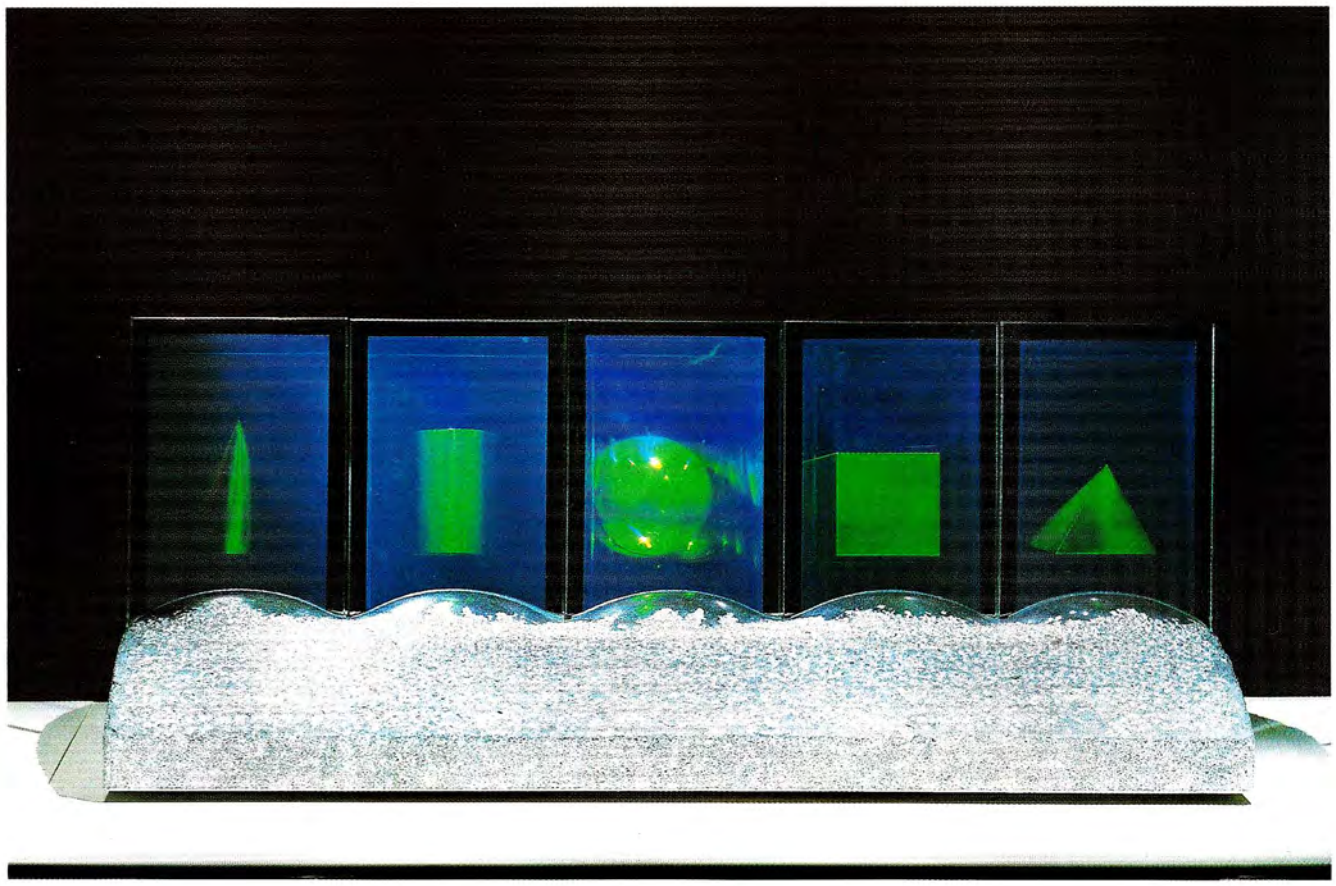
Soudainement, j'étais devant un monde auquel Héraclite a rêvé, et qui moi aussi m'a fait rêver, le monde où tout bouge, où il est vain d'essayer d'arrêter le mouvement. La nature c'est vraiment ça. Il n'y a rien de stable, tout coule, tout bouge. En ce moment où je vous parle, nous n'avons pas encore trouvé de solution. Nous n'avons pas trouvé, mais peut-être nous trouverons.

Toutefois, ce qui est extraordinaire, c'est de sentir, de voir son propre corps affecter immédiatement l'environnement. Juste en soulevant la main à distance, on voit une grande plaque de verre se déformer, bouger immédiatement sous l'influence de la chaleur de cette main. Le monde est entièrement animé. Nous sommes en interaction immédiate et totale avec toute la matière, en interaction totale avec l'environnement. Cet autre monde, il est là. Et pour moi c'est ma nature. Moi aussi je suis sorti de mon atelier, et c'est là que je travaille. Je suis donc aussi un peintre de la nature, un peintre devant la nature.

Je voudrais encore revenir à Héraclite, qui a dit : « Si toutes choses devenaient fumée, nous connaîtrions par les narines. » Ce qui veut dire qu'il se pose un problème très grave, un problème de la connaissance. Il est clair que le monde d'un homme qui sait, qui connaît, est un autre monde que celui d'un homme qui ne connaît pas. Il voit autre chose. Ce n'est pas qu'il vit autrement, c'est un autre monde. Et ceci me conduit à la politique. Alors, je crois qu'il faut que j'en reste là.

Piotr Kowalski

Fragments de l'intervention du 25 février 1990 aux Rencontres d'Apt



Epitaphe pour Ghérasim Luca, *1994*
suite de cinq hologrammes originaux, cône, cylindre, sphère, cube, tétraèdre, sur plaque de verre montée sur bloc taillé de granit noir (41 x 105 x 50 cm)

Claude Viseux

né en 1927 à Champagne-sur-Oise
travaille à Paris depuis 1946
et dans le Val-de-Marne, à Arcueil,
depuis 1968

Il y a eu plusieurs périodes dans l'œuvre de Claude Viseux et des changements considérables, aussi bien dans ses pratiques que dans les objets qui en naissaient. Si une constante traverse cependant aussi bien ses peintures, ses sculptures que ses gravures, c'est celle d'un biomorphisme à répétitions et à métamorphoses. Viseux a multiplié les expériences pour faire surgir des formes du magma. Disons qu'il est allé de sculptures presque baveuses modifiées par le feu à un monde solide d'articulations et de greffes proliférantes. Dans l'ordre même de ses scansions et de ses titres, la monographie de François Mathey, en 1975, le dit et le détaille : *Corps pétrifiés, Corps ostéales, Corps articulés, Natures particulières, Natures collectives, Natures symétriques, Corps instables, Multicorps*. Pour nommer ce qui est apparu depuis lors, il faudrait ajouter des rubriques : quelque chose comme *Corps sexués, Corps marins, Corps hésitants* et maintenant peut-être *Corps trajectoires.*
Les balancements et les rythmes de ce travail sont évidents : du magma à son articulation, des particuliers à leur agrégation ou à leur multiplication, de la symétrie à l'instabilité et vice versa, du temps à la forme et de la forme au temps. Toujours il y a articulation, copulation, germination, passage des natures particulières aux natures collectives, production de corps multiples, essaimés, greffés, articulation de chaque sculpture comme s'il s'agissait chaque fois de produire une forme nouvelle dont les éléments, pourtant déjà là dans le tout-venant du magasin des formes, s'enchaînent de manière inattendue.
Il faut souligner qu'il n'y a dans cette production jamais rien de coulé ni de taillé, que Viseux tourne ainsi le dos aux deux procédures les plus classiques de la sculpture, aux ressources de ses deux syntaxes les plus traditionnelles, le modelage et la taille. Ne reste que la soudure, l'articulation sur..., quelque chose d'analogue au collage pictural. La soudure, dit Claude Viseux, c'est un tube de colle. Dans un texte de 1948 consacré à « la nouvelle sculpture » repris dans *Art et Culture,* Greenberg analysait le collage cubiste comme l'origine de la nouvelle sculpture ; il faisait ainsi preuve d'une perspicacité certaine – mais son réductionnisme foncier et simpliste le faisait en même temps manquer le rôle d'analogues du collage que jouent la soudure et l'articulation des formes trouvées. Dans un autre texte, datant de 1969, Claude Viseux a dit, à sa manière poétique et abrupte, que « le temps, c'est de l'eau en conserve ». Il ajoutait : « Le déformer : il semble immobile sans commencement ni fin. Mouvement d'ombre, mouvement d'arrêt, mouvement de libération. »
On peut approcher les formes de deux manières tout à fait différentes. On peut les considérer statiquement, du point de vue d'une géométrie descriptive ou dans une taxinomie minutieuse de leurs éléments. On décrit ainsi la structure de l'immobile. On peut aussi appréhender les formes comme des moments des forces, des stabilisations, des configurations plus ou moins durables selon l'échelle temporelle de notre perception, selon notre propre durée d'observateur, d'un faisceau ou d'un champ de forces. René Thom ou François Dagognet ont, chacun à leur manière, bien suggéré que l'art consiste à produire des formes qui expriment, traduisent, manifestent des forces. Les forces produisent, détruisent et renouvellent les formes dans le temps, – dans leur articulation au temps.
Le temps paraît s'immobiliser et disparaître dans les formes qui le figent. Mais il se liquéfie aussi avec elles quand elles redeviennent fluides ; il se remet en marche avec leurs lentes ou moins lentes évolutions : modifications, croissances, corruptions, disparitions. Le sculpteur, opérant sur les formes, les faisant et les défaisant, intervient dans le temps comme une sorte d'apprenti, ou encore une sorte de double ou de parasite du temps. Démiurge parasite, important et sans importance, de la vie des formes.
Dès 1960, Claude Viseux exprimait ce point de vue : « Si l'on décide de se consacrer à l'ensemble des formes préexistantes, de les modifier ou de les accepter comme supérieures à notre imaginaire, alors table rase de tout système restrictif et maniériste. Le sculpteur devient l'aménageur formel, la sculpture se conjugue à l'interrogatif. » Le fait est qu'il y a des formes préexistantes ; il n'y a même que cela, qu'il s'agisse des formes de la vie ou de celles de la technique. Le sculpteur les prend en charge, les fait siennes, les adopte et alors, effectivement, « table rase de tout système restrictif et maniériste », car c'est à lui de greffer ou d'articuler la vie sur la vie, la forme sur la forme, de susciter et de se faire l'artisan de ces grandes copulations – que la vie ne cesse d'ailleurs de produire elle-même sous forme de polypes, d'essaims, de tissus cellulaires. Un tel geste, celui d'ajouter sans cesse aux formes, de faire proliférer la vie et les images, fût-ce au risque d'engendrer des formes monstrueuses ou improbables, est foncièrement et typiquement surréaliste. Au sens propre, il s'agit d'ajouter le réel au réel, de produire du surréel : le sculpteur devient effectivement l'aménageur formel dont parle Viseux, celui qui surajoute les formes aux formes, le greffeur-soudeur. Ici tout se conjugue et se rejoint et les éléments du puzzle se mettent en place : la fascination de Claude Viseux pour la mer, cet élément de naissance et de vie, cette soupe primitive, ce marécage de la fécondité ; mais aussi sa personnalité débordante, généreuse, porteuse





Donation de l'artiste

Veuve Wallace, *1965*
sculpture en acier inox
(135 x Ø 75 cm)

Colonne Cryptos, *1966*
sculpture en acier inox peint en
rouge (235 x Ø 45 cm)

Claude Viseux

d'excès, de gratuité, avec son rire aussi destructeur que créateur, sa manière de se moquer éperdument des formes établies – puisque les formes établies ne laisseront finalement jamais qu'un squelette, un témoignage mort du passage de la vie et de sa disparition, au mieux une proposition d'articulation nouvelle avec autre chose.

Ceci nous ramène aussi tout droit à l'histoire. Car la sculpture de Claude Viseux a ses parentés. Elles ne sont pas du côté du formalisme, des maniérismes, des expressionnismes, mais du côté du surréalisme, le surréalisme de Max Ernst, avec ses récurrentes images de polypes marins, ou celui de Miró – à ceci près que Miró greffait des formes terriennes et chtoniennes, alors que Viseux greffe des formes marines.

Le temps dans tout cela ? C'est effectivement de l'eau en conserve, autrement dit la forme immobilisée et jamais définitive, promise à la transformation. L'eau prend la forme qu'on lui donne – ou qu'elle veut bien prendre : de la goutte à la cataracte, de la cellule au corps, de la flaque à la vague. Les premières techniques de mesure du temps utilisaient l'écoulement de l'eau comme s'il s'agissait aussi de l'écoulement du temps. Curieusement le terme de clepsydre qui désigne l'instrument de mesure du temps, signifie au sens étymologique « qui vole l'eau »... Changement d'état des formes ? C'est dans le temps qu'il s'effectue. Les grandes sculptures de Viseux avaient quelque chose de monumental et d'architectural. C'étaient des affirmations massives de la forme immobilisée : de l'eau en conserve.

Toujours il s'agit de montrer, rendre manifeste un changement de forme, quelque chose comme un instable continu, une sorte de trajectoire rigidifiée des formes exhibant le temps dans l'espace. Le sujet devient une ponctuation – et ce sujet c'est le temps générateur des formes.

En ce sens, Claude Viseux reste fidèle à une recherche qui fait de la sculpture une morphogénèse surréelle autant que continuée et cette fidélité passe par une métamorphose.

Yves Michaud

Préface du catalogue de l'exposition à l'ENSB-A, Paris 1992



Naga, *1989*
dessin en brun, rouge, noir, bleu, à la peinture textile diluée à la térébenthine sur papier Canson jaune (97 x 70 cm)



Naga, *1989*
monotype-assemblage sur papier Arches (91,30 x 62,80 cm) par trois plaques de linoléum découpées et gravées au fer à souder



Naga, *1988*
sculpture en acier inox
réfractaire (250 x 170 x 75 cm)

Despatin et Gobeli

François Despatin, né en 1949 à Dijon
Christian Gobeli, né en 1949 à Strasbourg
travaillent ensemble à Annecy depuis 1973
à Paris et dans le Val-de-Marne depuis 1974

Les photographes Despatin et Gobeli, qui travaillent ensemble, réalisent des portraits selon une règle du jeu, assortie ou non d'un dispositif particulier et dont les modalités varient plus ou moins, mais qui peut se résumer en trois points : le personnage est photographié dans son environnement habituel, domicile ou travail ; il est en pied et montre ses mains ; il regarde l'objectif et ne bouge absolument pas.
Le but est double. Il s'agit de saisir le moment présent, forcément daté (objets, costume, éléments d'architecture visibles), marqué sociologiquement (en particulier lorsque le personnage est photographié sur son lieu de travail) et quelquefois géographiquement, avec d'éventuels éléments météorologiques. Il s'agit aussi de capter à travers le regard, l'expression du visage et la posture de ceux qui posent, la quintessence de leur être, leur part éternelle. Despatin et Gobeli ont photographié des banlieusards et des provinciaux, des médecins, les comédiens de la Comédie-Française, des ouvriers, des sculpteurs, des employés... et des écrivains. En effet, ils collaborent depuis 1986 avec deux revues, *Lire magazine* et *Magazine littéraire*, qui leur demandent d'aller photographier des écrivains, à leur manière. Certains les reçoivent chez eux, dans l'endroit où ils écrivent, d'autres sélectionnent une pièce où ils acceptent de poser, d'autres enfin leur donnent rendez-vous chez un ami, dans une cour ou dans leur hôtel. On le voit, chacun donne à voir plus ou moins de son intimité d'écrivain et de son environnement journalier.
Fréquentes sont les photos d'ateliers d'artistes. On découvre avec intérêt, sur les étagères et les tables, des accumulations de pinceaux, de couleurs et d'outils divers. Des papiers, invitations, bribes de croquis ou notes prises à la hâte, sont coincés sous un caillou. Et tous ces petits riens glanés ici et là, ces images réunies par le regard du peintre, permettent parfois de remonter une piste, de deviner des rencontres plastiques, des sources d'inspiration, des combats, des débuts et des abandons, des recherches à venir, les « idées pour plus tard ». A l'iconographie purement esthétique se mêlent souvent des photos d'êtres et de paysages aimés, des objets élus. On peut alors établir des passages entre ce monde d'images, de choses et l'œuvre du plasticien, imaginer son processus particulier de création.
Cette tentation anime souvent le public, intéresse les autres artistes. « Comment fait-il ? » On est aussi curieux du « Comment est-il ? » Que penser de l'éternelle envie d'établir des liens entre l'apparence physique, l'environnement du créateur et sa création. Toutes les combinaisons paraissent possibles : soit il ne « ressemble » pas à son œuvre ou montre de lui ce qu'on attend, soit il garde le secret ou dit plus que ce qu'on est prêt à regarder.
A propos des portraits d'écrivains, ne pourrait-on poser plusieurs questions, certaines appartenant d'ailleurs à l'histoire littéraire. Y a-t-il toujours, forcément, une relation, une proximité, entre l'univers mental (le rêve, la réflexion) et les choses ? Faut-il montrer l'écrivain ? Le veut-il, qu'en pense-t-il ? Est-il intéressant de montrer le lieu de son travail et de sa vie, participent-ils de sa création ? Ce lien entre intimité et médiatisation de son image, au moment où cette question se pose pour d'autres artistes et pour les hommes politiques, intéresse-t-elle des écrivains ? En jouent-ils parfois eux aussi ? A chacun sa réponse, c'est là ce que nous attendons.
Revenons aux portraits de Despatin et Gobeli. Puisque nous les exposons, prolongeons le jeu des photographes et demandons quelque chose de plus aux écrivains choisis ? En dire plus ou différemment. Prêter de soi quelque chose, déléguer des messagers de son monde familier et pointer le doigt sur cet écrit, celui-là même qui fut un peu laissé de côté ou peut-être mal compris, en tout cas important pour son auteur.

Marianne Montchougny

Notes pour l'exposition à « La Menuiserie », Choisy-le-Roi 1992

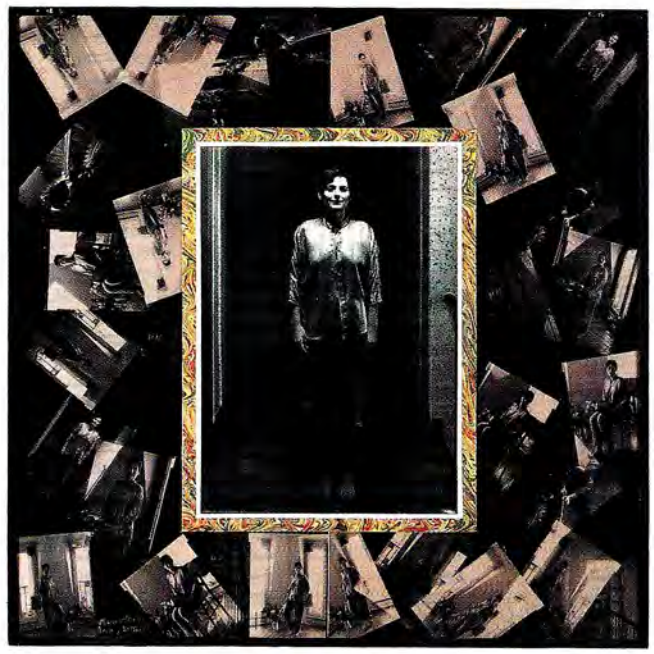
Donation des artistes

Intérieurs d'écrivains, *1992*
16 compositions photographiques, chacune par collage d'un portrait (50 x 40 cm), bordé de papier Canson et de papier de relieur, au centre d'une épreuve de contacts non fixés, tirages sur chromobromure (98,50 x 98,50 cm)

1 Claude Aveline
2 Christiane Baroche
3 Jean Duvignaud
4 Paul Fournel
5 Bernard Franck
6 Patrick Grainville
7 Gilbert Lascault
8 Gabriel Matzneff
9 Marie Nimier
10 Valère Novarina
11 Jean-Michel Palmier
12 Marie Redonnet
13 Jacques Roubaud
14 François Salvaing
15 Louis-Vincent Thomas
16 Michel Tournier



6



9



12



13



2



4



7



8



10



14



15



16



11



3



5



1

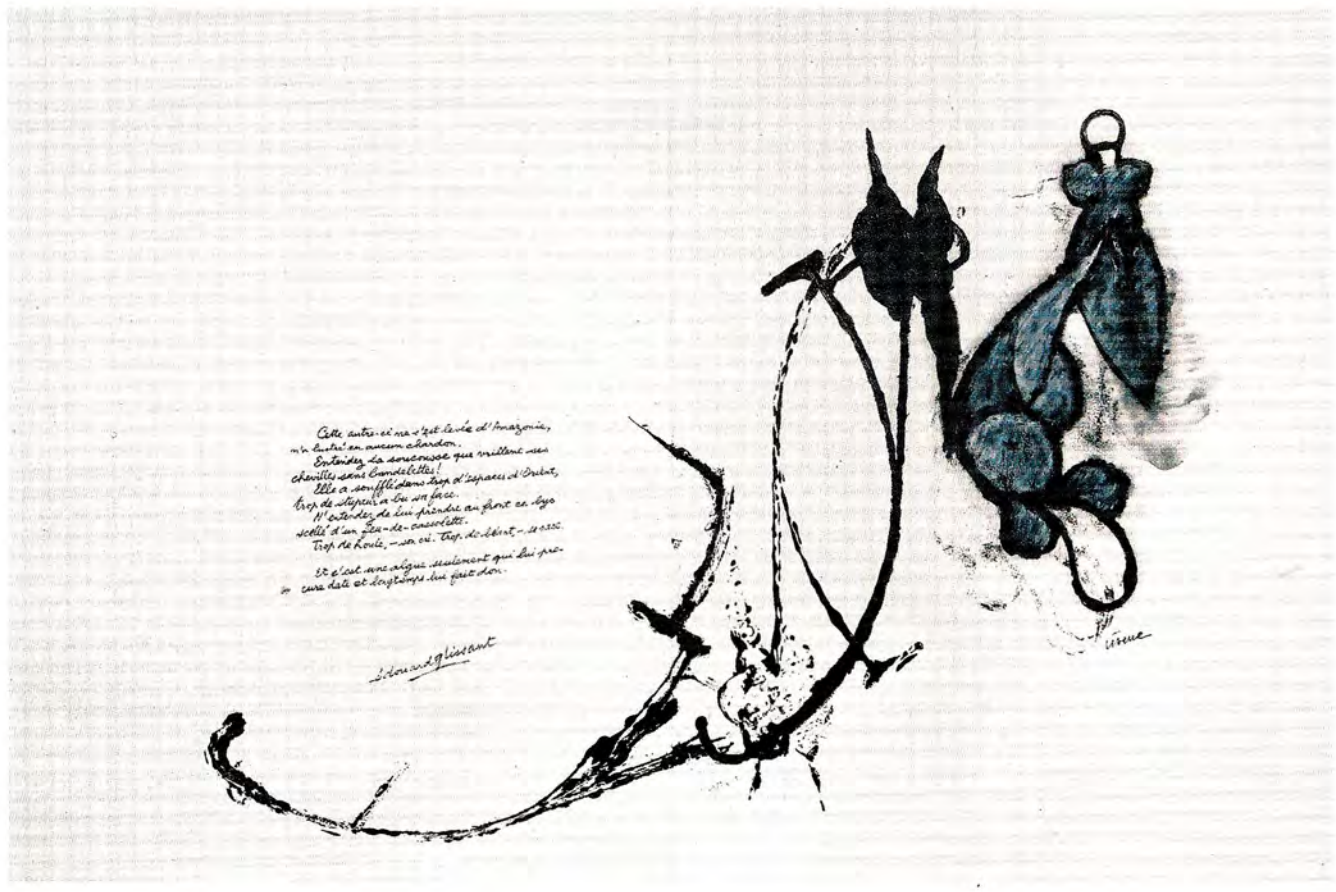
A la rencontre de deux écritures sous le signe de Paul Eluard mort en 1952 à Charenton-le-Pont, Val-de-Marne

Edouard Glissant

né en 1928 à Sainte-Marie, Martinique
publie depuis 1953

Claude Viseux

né en 1927 à Champagne-sur-Oise
travaille à Paris depuis 1946
et dans le Val-de-Marne, à Arcueil, depuis 1968



Cette autre-ci ne s'est levée d'Amazonie..., *1993*
manuscrit à la plume de métal et encre de Chine sur papier BKF de Rives (75,80 x 57 cm)

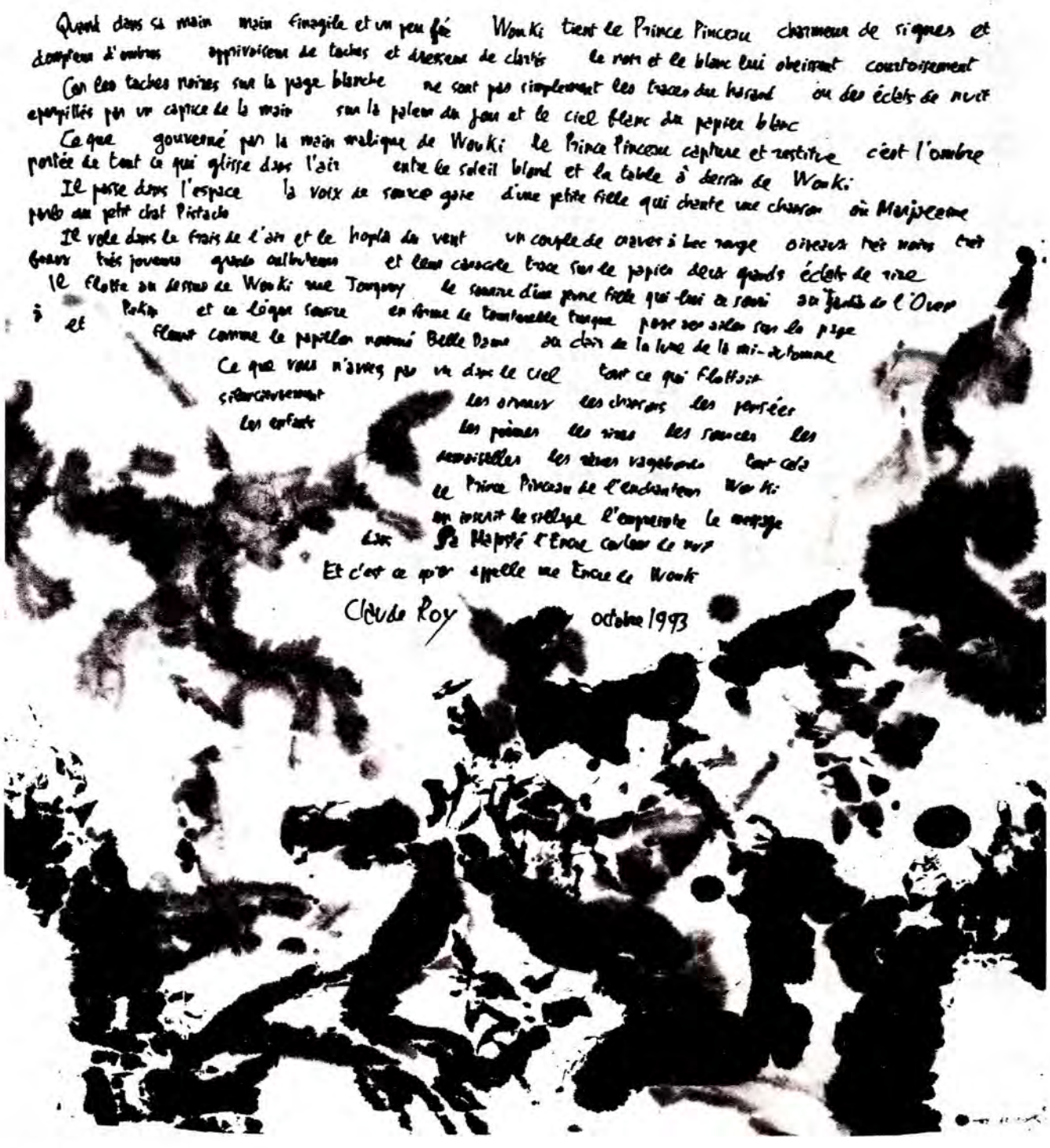
Cette autre-ci ne s'est levée d'Amazonie..., *1993*
peinture textile diluée à la térébenthine sur papier BKF de Rives (deux feuilles 75,80 x 57 cm chacune)

Claude Roy

né en 1915 à Paris
publie depuis 1943

Zao Wou-Ki

né en 1921 à Pékin
vit à Nantung et à Hang-Zhou
s'installe à Paris en 1948
nombreux voyages
et plusieurs séjours en Chine
à partir de 1972
travaille à Paris et depuis 1974
à Egry, Loiret



Quand dans sa main..., *1993*
lavis d'encre de Chine et manuscrit au feutre noir indélébile sur papier chinois, marouflé sur papier Arches (94 x 84 cm)

Chantal Petit

née en 1951 à Agadir, Maroc
travaille à Malakoff depuis 1980



Salud Rigoberta Menchu, *1993*
lithographie originale en huit couleurs sur papier vélin d'Arches (60 x 90 cm), en l'honneur du Prix Nobel de la Paix, pour l'affiche de la Journée internationale des femmes
140 exemplaires hors commerce numérotés et signés par l'artiste, dont 20 épreuves d'artiste
Atelier Clot, Bramsen et Georges, Paris

Niki de Saint-Phalle

née en 1930 à Paris
vit à New York de 1933 à 1951
travaille à Paris depuis 1952
et à Soisy-sur-École, Essonne



Protégez-vous, *1993*
sérigraphie originale en sept couleurs sur papier Arches (70 x 50 cm) pour l'affiche de la Journée mondiale de lutte contre le Sida
140 exemplaires hors commerce numérotés et signés par l'artiste, dont 20 épreuves d'artiste
Atelier Del Arco, Paris

Claude Viallat

né en 1936 à Nîmes, Gard
travaille de 1955 à 1959 à Montpellier
à Paris de 1962 à 1963
à Limoges de 1964 à 1972
à Marseille de 1973 à 1978
depuis 1979 à Nîmes, au Boulou et à Aigues-Vives, Gard

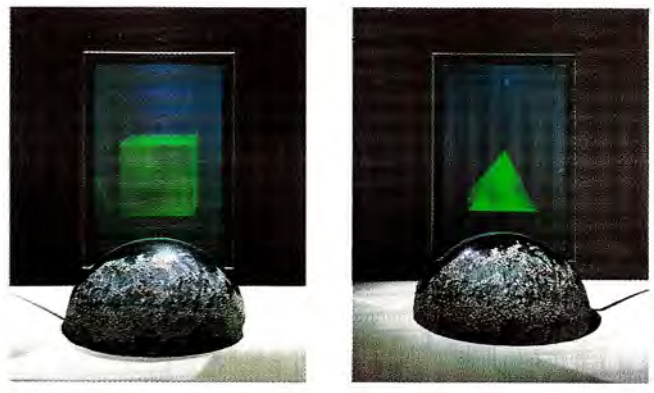


Roseraie, *1993*
sérigraphie originale en quatre couleurs sur papier BKF de Rives (76 x 56 cm) pour l'affiche de la Roseraie départementale du Val-de-Marne
140 exemplaires hors commerce numérotés et signés par l'artiste, dont 20 épreuves d'artiste
Atelier Del Arco, Paris

Piotr Kowalski

né en 1927 Lwow, Pologne
aujourd'hui Lvov, Ukraine
travaille aux Etats-Unis à partir de 1947
à Paris depuis 1953
et à Montrouge depuis 1964







Sphère, cône, cube, tétraèdre, cylindre,
1993-1994
suite de cinq hologrammes originaux, montés sur bloc taillé, de granit noir, pour les Trophées du Forum des sciences et des techniques du Val-de-Marne
Atelier Eta-Optik, Heinsberg, Allemagne





En haut, Raoul-Jean Moulin présentant à Jean Fournier la maquette du futur Musée d'art contemporain du Val-de-Marne.

En bas, Lybinka, Bata Mihailovitch et Vladimir Velickovic.

