

AD HOC

FORMATION

ART

ENTREPRISE



LES JARDINS SECRETS
DE LA PEINTURE



AGENCE

RELATION

TRANSFORMATION

AD HOC

AD HOC

FORMATION ART ENTREPRISE



AGENCE

RELATION

TRANSFORMATION

AD HOC

AD HOC

FORMATION ART ENTREPRISE

LES JARDINS SECRETS
DE LA PEINTURE

HOMMAGE A RAOUL HAUSMANN

MAIS ENCORE LA SCULPTURE

DU CÔTÉ DES ÉCOLES,
DES CENTRES D'ART

DES ENTREPRISES CRÉENT
AVEC NOUS

UN PRINTEMPS 87 AD HOC AVEC LE N° 1



AGENCE

RELATION

TRANSFORMATION

REMERCIEMENTS

Nous remercions tout particulièrement les entreprises :

BERNARDAUD.
FABRÈGUE Imprimerie.
K.P.C.L. SAPEC Industrie.
Porcelaines RAYNAUD
et également ADAM Montparnasse, S.N.C.F., Banque Tarneaud...

Les Ecoles d'Art :

Ecole des Beaux-Arts et Arts Appliqués de Bordeaux.
Ecole des Beaux-Arts et Arts Industriels de Clermont-Ferrand.
Ecole Nationale d'Art Décoratif de Limoges.
Ecole Régionale des Beaux-Arts de Poitiers.
Ecole Régionale des Beaux-Arts et des Arts Appliqués de Toulouse.

Les Musées :

Musée Picasso Antibes.
Musée d'Art Moderne de Céret.
Musée Départemental d'Art Contemporain de Rochechouart.

Les Galeries :

Galerie Fournier.
Galerie Bernard Jordan.
Galerie Krief-Raymond.
Galerie Montenay-Delsol.
Galerie Françoise Palluel.
Galerie Neotu.
Galerie de Paris.
Galerie Daniel Templon.
Galerie Urrea Thomas.
Galerie Zographia.

Les Editions W. Mâcon.

Et également :

L'A.T.C.R.L., l'Île aux Pierres de Vassivière, La Maison du Tourisme, la Maison du Limousin,
ainsi que les artistes, écrivains, rédacteurs qui ont collaboré à ce numéro.

Direction de la publication : Catherine Pineau.

Assistant stagiaire : Mathieu Mantrant O'Dowd.

Rédacteur en chef : Jacques Pineau.

Comité de Rédaction : Jean-Pierre Bayard, Catherine Bossé, Gérard Jean, Geneviève Jude, Carole Naggar.

Maquette Stagiaire : Eric Champagne, François Cot, Gilles Figue, Charaf El Guernati et Philippe Potronnat de l'E.N.A.D. de Limoges, Augustin Pineau de l'Ecole de Nîmes.

Publicité Stagiaires : Mathieu Mantrant O'Dowd, E.N.A.D. Limoges, Christophe Merchadou, Faculté de Sociologie, Augustin Pineau, Ecole de Nîmes.

Crédit photographique : Agence Concept, Chrystelle Avril, Jackie Bajou, Serge Boissy, Laurent Cagnon, Bruno de Clerfayt, Robert Deconchat, Dép. Arts Graphiques de Bordeaux, Anne Dhenin, Jean Dieuzaide, Franck Dubuc, Guy Gendraud, Ag. Giraudon, Raoul Hausmann, Giovanni Joppolo, Freddy Lesaux, Françoise Mazeaufroid, Philippe Menut, Jacques Pineau, Jean-Charles Prolongeau, Georg Rehsteiner, Adam Rzepka, Lothar Schnepf, Dominique Thébault, Joël Thépault, J.-C. Tirat, Roger Vulliez.

Dessins originaux, collages et images informatiques : Ramon, Jacques Haramburu, Jeanne Gatard, Henri Guibal.

ÉDITORIAL

AD HOC c'est le perpétuel devenir,
la possibilité d'un comportement adéquat,
dans les présents multiples de la vie.

Toutes les circonstances, tous les moments heureux,
malheureux sont AD HOC.

La difficulté est là pour nous apprendre,
la douleur pour nous prévenir,
la facilité pour nous aider,
le plaisir pour nous reposer.

AD HOC c'est ce qui convient,
au moment où il convient, là où il convient.
Ce ne peut être une doctrine, une éthique morte,
c'est l'esthétique vivante. Les sens réveillés,
les goûts retrouvés, l'esprit ouvert à l'ombre
et à la lumière, c'est la permanence du mouvement,
l'immobilité sereine pour participer
à ce monde de la création.

FORMATION - ART et ENTREPRISE se retrouvent
entre autres dans cette revue-atelier AD HOC.

A ce jour, vous qui avez AD HOC dans la main,
c'est déjà votre revue, vous qui vous réalisez,
vous qui êtes sensibles à la qualité
des relations, des transformations.

Nous ne vous apprendrons rien en écrivant ici
que la « qualité » est perceptible partout
et par tous, mais dans la perpétuelle différence.
« Le cœur a ses raisons que la raison ignore. »

Aussi invitons, complémentarisons, unissons,
différencions, qualifions : nous sommes, chacun,
les seuls responsables de ce devenir.

Réintroduisons les valeurs si tendres et efficaces
de l'humour et de l'amour dans notre connaissance.
Ouvrons-nous à l'intuition, prenons les risques
de notre réalisation, les possibles sont devant nous.

Pourquoi ne serions-nous pas des artistes
dans nos professions, dans notre comportement,
dans nos œuvres, dans notre vie ? Nous sommes AD HOC.

Ainsi les Jardins Secrets de la Peinture
sont une invitation à entrer en nous
à devenir des acteurs.

Cultivons le jardin de cette terre,
soyons à l'école de ses secrets.

Jacques PINEAU.

SOMMAIRE

NUMÉRO 1

PRINTEMPS 1987

UN COLLOQUE AD HOC : LES JARDINS SECRETS DE LA PEINTURE ...

- 8 *Colloque « Les jardins secrets de la peinture »*, Jacques et Catherine PINEAU.
- 10 *Printemps retrouvé*, Jean-Pierre BAYARD.
- 12 *Art de vivre au jardin d'aujourd'hui*, Catherine PINEAU.
- 14 *La ligne de silence est longue*, Jeanne GATARD.
- 16 *Considérations esthétiques sur le secret*, Georges TOUZENIS.
- 18 *L'Année de l'Inde. Entretien avec Jean-Pierre Pincemin*, Pascale CASSAGNEAU.
- 20 *Le jardin secret du spectateur*, Armel PECHEUL.
- 21 *La petite propriété rurale ou le châssis de Pomone.*
Un profond haha protège ma gloriète, RAMON.
- 24 *Le principe est invisible*, Gaëtane LAMARCHE-VADEL.
- 26 *Les jardins secrets de la nature : rythmes et couleurs*, Jean-Pierre BAYARD.
- 30 *Poétique et philosophie des paysages*, Roland de MILLER.
- 32 *La mystique « ça pique »*, Katia FEIJOO.
- 34 *Peinture au jardin secret*, Henri GUIBAL.
- 36 *Côté cour, côté jardin*, Claudine FIEVET.
- 38 *Dada au cœur de la forêt*, Catherine PINEAU.
- 40 *Pas d'art prêt-à-porter*, Raoul HAUSMANN.
- 42 *Entre l'écriture et la peinture*, Michel GIROUD.
- 44 *Le tableau est ce miroir*, Guy TOSATTO.
- 46 *Jardiniste ?* Vincent BIOULES.
- 48 *La peinture comme jardin*, Bertrand MEYER-HIMHOFF.
- 50 *Une introduction aux œuvres d'un artiste de mon genre*, Jean LE GAC.
- 52 *Jardins secrets*, Claude VIALLAT.
- 54 *Les félinités de Joël Desbouiges*, Patrick MIALON.
- 56 *Kakis, magnolias*, Luis DA ROCHA.
- 58 *Le jardin d'Akados*, Peter VALENTINER.
- 60 *Jean-Louis Kolb : de chaos et de fureur*, Giovanni JOPPOLO.
- 61 *Les lueurs d'incendie de Sardanapale*, Alain CLEMENT.
- 62 *Notes sur la Biennale de la Havane*, Giovanni JOPPOLO.
- 63 *Subversion et représentation*, Patrick JUDE.
- 64 *«... Car les ténèbres précèdent la lumière »*, Catherine BOSSÉ.
- 66 *Bernard Gilbert : la tête à l'envers*, Jean-Luc THOMAS.
- 68 *« Il fait beau » ou le jardin de Rosa dans la cour de la prison*,
Eugénie DUBREUIL « CHABREUIL ».
- 70 *Les arts d'un seul créent de la peine dure.*
François Morellet : aurait-il fallu l'excommunier ? Patrick BEURARD.
- 72 *Nous sommes tous des étoiles*, Jacques PINEAU.
- 74 *Il n'est de jardins que métaphores*, Jean MAZEAUFROID.

SOMMAIRE

NUMÉRO 1

PRINTEMPS 1987

ATELIER GALERIE EXPOSITION AD HOC

- 77 *Autour du feu*, Bernard MAZAUD.
 78 *L'invitation au ngoma de Joël Thépault*, Geneviève JUDE.
 80 *Sanfourche répond aux questions qu'il se pose (suite)*, SANFOURCHE.
 82 *Dominique Thébault : Les méridiens du vide*, Gérard JEAN.
 84 *La leçon de peinture*, Joan RABASCALL.
 86 *Evocations*, Jean-Pierre JUILLARD.
 87 *Int. 'F'Air*, Jean-Charles PROLONGEAU.
 88 *A quoi bon la lumière ?* SARKIS.
 90 *Regard et Relation*, John ARMLEDER.

FORMATION ART ENTREPRISE AD HOC

- 92 *Mouvances d'évidences*, Compagnie FIEVET-PALIES.
 94 *A propos d'un festival. Entre musique et peinture*, Guy CHAUVIER.
 95 « *L'île aux pierres* » *Vassivière en Limousin*, Marc SAUTIVET.
 96 *Parcours d'aujourd'hui*, Jacques PINEAU.
 98 *Musée Départemental d'Art Contemporain de Rochechouart*.
 99 *ADAM c'est AD HOC*, Eva NAISSANCE.
 100 *Art - Formation - Information. Art - Conservation - Restauration*, Serge HELIAS.
 101 *Ecole d'Art : Recherche - Création - Innovation Vie Active*, René BOUILLY.
 102 *Art - Relation - Transformation*, Eloi du HAZART.
 104 *L'assiette du bienvenue*, André RAYNAUD.
 106 *Qui a volé Gutenberg ?* Imprimerie FABRÈGUE.
 108 *L'Art, l'école d'art et l'entreprise*, Frédéric BERNARDAUD.
 110 *Une entreprise familiale à l'écoute de la création*, Olivier VANDERMARCO.
 112 *1^{re} Biennale des Ecoles d'Art d'Europe. Entretien avec Albert Pons*, Paul DUMAS - RICORD.
 114 *L'Ecole de Nîmes. Trois étudiants dans l'arène*.
 115 *L'Ecole de Limoges*, Catherine PINEAU.
 116 *Création et communication par l'image à l'E.R.B.A. de Poitiers*, Michel BOMPIEYRE.



Fra Angelico. Annonciation. Fresque Couvent de San Marco. Florence. Ph. Alinari Giraudon.

COLLOQUE « LES JARDINS SECRETS DE LA PEINTURE »

Jacques et Catherine Pineau

La Ruée : vers l'Art, oui mais pourquoi ?

Les enjeux de l'art avant l'an 2000 ? Tel était le thème du premier Colloque-Exposition de Limoges en 1985, regroupant chefs d'entreprises, directeurs de galerie, artistes, philosophes, enseignants, critiques d'art, conservateurs, étudiants, qui a fait l'objet de la revue AD HOC n° 0 parue en janvier 1986.

Devant le succès de cette rencontre, l'Ecole Nationale d'Art Décoratif de Limoges a accueilli en novembre 1986 un deuxième Colloque-Exposition sur le thème : « Les Jardins Secrets de la Peinture ».

Pourquoi aujourd'hui ce thème impliquant une lenteur, un regard plus intérieur ? plus affectif que sociologique, un lien qui peut être dit dérisoire ou élitiste, suranné ou improductif ? ...

Il pose la question et la maintient permanente à travers tous mouvements, indépendamment de toute ruée ; le secret et la peinture dansent de la jungle au jardin ; les grottes de nos mémoires de cendres, de sang et d'argile sont empreintes de la main du « peintre ». La peinture est là, offerte, matière première, nature nue, motif...

Elle est là Eve issue d'un Adam, unité porteuse de sa féminité ; elle est là, féminité enfouie de la terre ouverte au rayon de lumière, danse de la vie, langage du rayon incandescent. Le feu originel dans le cœur de l'étant cherche et trouve ses épousailles. Ainsi de l'ombre de la caverne naît la lumière. Ainsi la Peinture appelle le Peintre, ainsi la Peinture, fille de la nature engendrée par l'esprit en quête d'amour, venant se confondre dans ses mille et une fleurs ouvertes, répond en étant la servante de l'Ange...

Ainsi la Peinture serait née de la lumière, engendrée non pas créée, de même nature que le Peintre...

Suprême Humour, sourire de Mona Lisa, équation sur le quadrature du cercle de Léonard de Vinci à Marcel Duchamp (1), en revenant à Matisse et par lui à Cimabue et à Giotto et Fra Angelico. Rien ne nous éloigne de la magie de l'Orient, surtout pas l'image qui fascine l'Occident.

Le simple voyage à l'intérieur de notre immobilité nous permet d'apercevoir la traversée lumineuse de l'étoile alors qu'elle n'est plus. Ainsi fulgure dans l'obscurité de nos aveuglements des lumières, ou peintures, auréoles que nous ne percevons pas encore.

Les années-lumière seules, en cette période de conquête de l'espace, peuvent si nous acceptons qu'elles nous traversent, flèches d'amour, engendrer le nouveau regard qui traverse le miroir, nous donner l'œil du 3^e millénaire.

Le jardin est ici à la page, secret au beau milieu du champ du signe (2), au beau milieu du champ de la peinture entre le noir et le blanc.

Au monastère franciscain de Cimiez, la devise perce l'image du cygne.

« Divina sibi canit et orbi ».

« Il chante divinement pour soi et pour le monde ».

Matisse à Cimiez (3) entre deux peintures, se promène au jardin et dans le monastère du vivre pauvre : il contemple et écoute le chant repris plusieurs fois à l'atelier de Gustave Moreau (4) : « Léda et le cygne ».

Le jardin est ici secret au beau milieu de nos confusions, il est probablement trop vaste clair, trop blanc, trop ombré, trop lourd, trop pourpre et bleuâtre, au milieu du nihilisme, il est le lieu où seul le réel ne promène.

Lorsque fondront nos révolutions, nos révoltes, nos rêves, alors pas à pas, chacun, nous serons invités à écouter son silence, à goûter sa magnificence, à nous confondre dans l'émoi, à rompre le banquet, à partager le repas.

(1) L.H.O.O.Q. Colloque Marcel Duchamp 1919.

(2) Duchamp du Signe. Marcel Duchamp. Ed. Flammarion 1975.

(3) Atelier de Matisse à Cimiez en 1942.

(4) De 1981 à 1984, Henri Matisse, comme Georges Rouault, Albert Marquet et d'autres, étudie dans l'atelier de Gustave Moreau à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris.

PRINTEMPS RETROUVÉ

Jean-Pierre Bayard

Si le soleil ne revenait pas !

J'étais là à guetter le printemps ; le froid de l'hiver engourdi me happait encore. Je songeais à la démarche lourde et pesante de Ramuz, puis à la présence aérienne de Jean Giono, poète lumineux de la terre. En regardant le ciel plombé, je revoyais ces deux écrivains épris de rythmes ; avec inquiétude je répétais : Si le soleil ne revenait pas !

Oui, si tout à coup ces deux solstices, qui paraissent opposés, unissaient leurs forces pour ne constituer qu'un seul pôle... Le soleil allait-il reprendre sa course ou finalement s'arrêter ? Si le fléau équilibré de la balance de Saint-Michel allait unir les deux équinoxes ? La Pâque régénératrice du printemps deviendrait aussi l'automne siège de Saint-Michel ; alors plus de passage de la lumière aux ténèbres et l'on ne pourrait plus évoquer la nuit parfumée, sensuelle, de cette Saint-Jean où d'immenses brasiers veulent aider l'astre fatigué, lui interdire de décliner et qui sait, de s'enfoncer à tout jamais dans une nuit sans fin.

Je rêvais...

Quand s'achèveront ces ténèbres, ces jours obscurs du solstice d'hiver ? Au feu qui brille dans ma cheminée j'associe la flamme claire et vive de la Saint-Jean d'été, dont la ronde endiablée a fait place ici aux mêmes convives réunis autour de la table où l'on a découpé la bûche de Noël ; la bûche où les sept espèces d'arbres du solstice d'été ?

Le soleil est au niveau de l'horizon. L'aigle, le roi des oiseaux, celui qui peut fixer le soleil, qui a dans les yeux l'éclat de la pure lumière de la raison et de la spiritualité, est là, rivé dans le chœur de l'église, surmontant le lutrin fiché au sol. Cet animal de proie va-t-il confier sa force au coq qui se dresse au fait de l'église et dont le chant d'espoir annonce la venue du Messie ? Le roi des oiseaux s'incline devant l'arrogant volatile de la basse-cour.

Si tout allait se superposer, si le chef émouvant de Saint-Jean Baptiste, cette face à la peau brune parcheminée, cette tête du Précurseur fixée à Amiens, allait être brusquement le propre masque de l'Évangéliste ? Si les deux Jean allaient se confondre et devenir les deux faces de Janus ? Si tout n'allait être qu'un, dans son immobilisme où la force du renouveau ne jaillirait plus ? Si la sève n'avait plus la possibilité de faire éclore le bourgeon ?

Je m'interrogeais moi-même, car alors ce vert de la vie, ce vert mystérieux, élan du renouveau, rythme et propulsion de toutes ces forces latentes, se confondrait avec toutes les couleurs, se fondrait dans l'uniformité des jours désespérés. Si le soleil ne revenait pas !...

L'astre serait-il encore figé dans sa course, hésitant à dépasser ce point crucial, où l'équilibre instable laissait possible toute interprétation : allait-il rester là immobile, ou même revenir en arrière, ou encore continuer son inexorable course afin de

rejoindre le 1 au 12 ? Ou comme le fou harcelé par un chien hargneux, allait-il rejoindre et s'identifier avec le bateleur, pour ne former que le mat ou le padag ? Ne serait-ce pas atteindre la connaissance ? La source de la vie qui doit ressurgir, car de la mort naît la vie ; de la putréfaction éclot la force sereine enveloppante et chaude.

Alors toutes les déesses vertes et noires, ces vierges aux robes vertes, les Osiris noirs devenus verts pour juger et rendre la vie aux morts, s'élancent devant moi. La sève monte et son rythme bat dans la nature crucifiée, s'élevant dans un chant de foi et d'espérance.

Je sus alors que tout était vie et tourbillon, que le cycle se refermait et que cette ellipse spirale allait m'envelopper, me redonner force et vigueur, me faire participer au mystère de l'équinoxe. Je savais que j'allais renaître, que mes tissus, comme ceux de la nature, se reformaient alchimiquement. Je passais du noir au vert et je savais que j'atteindrais le rouge de l'été avant de revenir au blanc de Noël. Après la vaste interrogation d'un monde endormi, la conscience surgissait de cette léthargie apparente. Le roi Mehaïgné, stérile dans son château aventureux, brandissait la lance de lumière et faisait reverdir la campagne aride qui se situe sur le chemin du Graal.

Je ne fus plus que quiétude et amour. Déjà les deux courants subtils, de droite et de gauche, positif et négatif, les deux nadis ida et pingala, m'enserrent dans leur double enroulement, comme les lignes hélicoïdes qui sont les révolutions de notre monde.

Toutefois les puissances latentes de la nature vont s'épanouir ; tout va éclater dans sa plénitude, dans sa beauté. Couleurs, senteurs vont se lier sous le signe de l'harmonie.

Tout mon corps secoué par les forces neuves et invincibles, vibre, bondit, s'exalte dans la danse ensorcelante de la nature ; épuisé, heureux, je retombe sur le sable chaud et odorant, comme le fit Zorba le Grec.

le printemps va revenir. Il est déjà là : il est le vert serpent d'étoiles...

18 février 1986

Jean-Pierre Bayard, Écrivain,
Directeur de Collection
aux Éditions Dangles

Parmi ces 25 ouvrages citons :

« La symbolique du feu », Réédition Guy Trédaniel, 1986

« La pratique du Tarot », Édition Dangles, 1987.

Photographie de Jean DIEUZAÏDE, 1960.



ART DE VIVRE AU JARDIN D'AUJOURD'HUI

Catherine Pineau

Dans le jardin de mon père, le chemin serpente, tourne, disparaît, l'herbe repousse derrière les pas, le renard l'a traversé souvent, paraît-il, je l'ai aperçu quelquefois. Les grenouilles habitent le rectangle du vivier. J'y ai déplacé chaque caillou, chaque gravier, les fleurs coupées ont joué avec moi, les marrons, les glands aussi ... Une foule de personnes m'a accompagnée dans ce jardin où le plus souvent il n'y avait personne. Elles m'ont désigné l'arbre greffé aux deux fruits, entouré de ruches, il m'a attirée souvent mais les abeilles pressaient mon pas. A pas courus ou à pas lents ce jardin n'a pas la même longueur, je ne l'ai pas mesuré en brassées, en coudées, en pieds ; dans ma course quelquefois sa pente s'inclinait et là ce qui était sous mes pieds était un précipice et devant mes yeux une falaise...

Aujourd'hui ce jardin n'existe plus, existe encore : nous avons beaucoup de chance, je n'y suis pas venue seule, nous vivons dans un jardin où tout est là, le magnolia, les tilleuls, l'arbre de Judée, le prunus du Japon, les bourdons, les chardonnerets l'été dernier y sont revenus. Le mimosa n'y est pas resté mais la glycine poursuit ses circonvolutions. Le modèle traverse le jardin, et rejoint tous les autres dans le miroir de la salle carrée au cœur de l'école. Tous ces parcours s'entrecroisent, l'autre jour même quelqu'un par la fenêtre d'un colloque nous a désigné un court instant une licorne...

De l'autre côté de ce jardin, de l'autre côté du miroir, les cachemires, les feuillages, les fleurs entrecroisées, sur les dessins en creux rouge Pompéi des façades 1900. Les arrières fonds du peintre, nous sommes entrés dans la peinture de ce siècle en pénétrant dans les Nymphéas.

La peinture m'entoure, je vis dans la peinture à travers son miroir. La peinture est ce jardin physique qui entre dans la maison.

La maison, vous vous en doutez, abrite une partie de mon secret. Celui-ci vient de rencontres il y a sept ans maintenant entre la peinture et la couture : Jacques avait rencontré Antonin puis les autres, je les ai connus aussi. Ils ont préparé nos repas et fait goûter la nourriture pendant quelques mois. Nos deux ateliers à Toulouse se cotoyaient rue Saint-Antoine-du-T., un atelier de couture,

un atelier de peinture. Ils nous ont fait regoûter le temps de la nourriture, non le temps du stress, du « il n'y a pas de temps à perdre », de la « bouffe », du fast-food : celui du temps préparé, choyé, dégusté, partagé. Limoges ensuite nous a permis de mieux connaître encore non seulement le temps de la nourriture mais son espace : l'assiette, la porcelaine, matière mémoire, mémoire des nourritures et savoir vivre du futur.

L'immense variété de ce que nous pouvons manger (puisque l'homme est le seul vivant à pouvoir manger « tout ») nous vient de l'époque des Grandes Découvertes. Jusque là nous ne mangions que ce que nous avions sous nos pieds ou les bêtes vivaient à côté, juste proportion, juste rapport que nous reconnaissons puisque nous l'avons en nous dans notre corps : une canine seulement pour sept incisives, pré-molaires et molaires. Les échanges de commerce, les relations entre les hommes ont permis dans nos pays de trouver simultanément tous les produits comestibles de la terre : mais qu'en savons-nous aujourd'hui ? Les avons-nous goûtés ?

sans doute, les avons-nous connus, que nous ont-ils appris ?

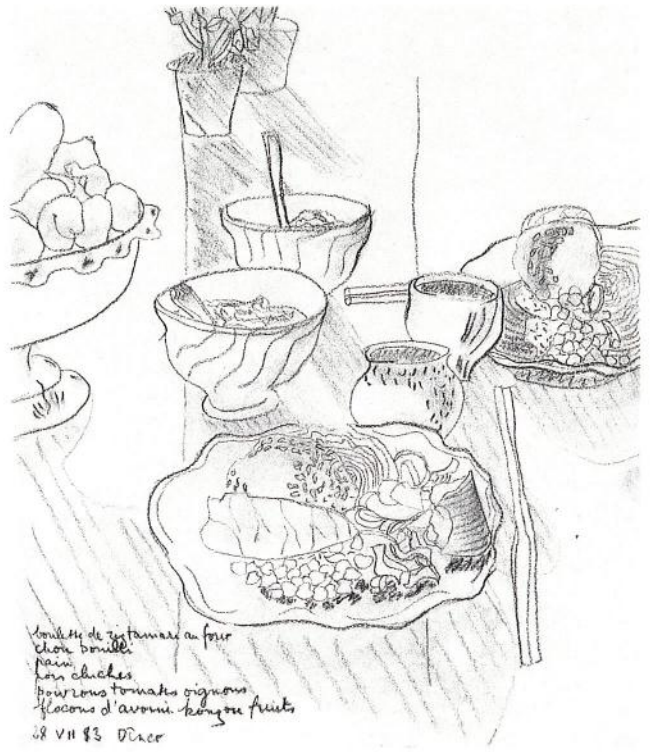
Il existe des mélanges étonnants dans leur équilibre, des mélanges détonnants aussi. Quelle matière d'enseignement ! Nous savons tous aujourd'hui, et Bruno Lussato le citait encore à propos de son livre « Bouillon de culture », que la surconsommation de sucre due au fait qu'il intervient dans la conservation des aliments disperse, angoisse, rend malade et transmet un état d'esprit nihiliste où plus rien n'est possible. Nous avons été gourmands dans un premier temps, les sucreries, les chocolats nous ont donné nos chefs-d'œuvres baroques...

Aujourd'hui devant la quantité des nourritures, des informations, qui nous sont proposées, comment nos sens, notre sens du choix va s'opérer pour les jours à venir ?

Selon que je mange plus sucré, je deviendrai d'un abord plus mielleux, volontiers menteur, plus enrobant, plus égocentrique et plus flatteur, m'intéressant à mes propres plaisirs, nos classiques, nos fables nous l'ont enseigné :



Catherine Pineau. Pastel 1983. Collection privée.



Catherine Pineau. Pastel 1983. Collection privée.

« Apprenez que tout flatteur vit aux dépens de celui qui l'écoute ».

Plus que la loi et l'éthique propres à d'autres temps, à d'autres lieux, la complexité de notre époque nous enseigne à la fois la mouvance et la permanence. Une personne ne peut se cantonner à perpétrer de façon mécanique la même esthétique : elle se transforme et s'adapte au monde auquel elle appartient. Aujourd'hui les œuvres d'art ne peuvent être conçues que dans leur fondement, le lien fondamental est au-delà de la forme, aujourd'hui si la direction que je suis m'amène à peindre peu, chacun des actes de ma vie participe de choix esthétiques.

La peinture en ce sens aura, me semble-t-il, une plus large place dans la vie à venir. Non les images, la peinture, car même si le représentation apparaît, il s'agira toujours

dans la peinture de cette fluidité, de cette mouvance, de cette jeunesse de cœur dont notre époque a besoin.

Un autre secret : la quarantaine inimaginable seulement lorsque j'avais trente ans, me fait entrevoir une autre jeunesse au-delà de la forme dans ce temps qui ne cesse de s'ouvrir : la jeunesse des vieillards, celle des peintres qui connaissent ce qui est dit dans « Les Animaux Malades de la Peste ».

« Les tourterelles se fuyaient
Plus d'amour, partant plus de joie ».

Catherine Pineau.
Née en 1944 à Bordeaux.
Artiste et mère de 3 enfants.
Assistante de Direction S.E.R.T.I. Paris.
Professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Metz,
à l'Ecole de l'Image à Epinal,
puis directrice à l'E.N.A.D. de Limoges depuis 1980.

LA LIGNE DE SILENCE EST LONGUE

Jeanne Gatard

*Au plus secret de nous il y a des choses bien étranges
qui deviennent familières et non moins singulières,
nos dragons et nos anges étonnants.*

Avec une lenteur exemplaire,
la feuille attend complètement nue.
Cela tire au bord des pages.

Tout se joue à la marge en murmure tenu.
La chose que l'on fait prendre entre peu à peu en musique,
venant du profond à la surface.

Puis on lâche prise,
on la laisse libre et elle entre en silence.
C'est une lutte distillée le long des jours,
et quand la note enfin se pose,
elle a la voix du temps traversé, du temps d'avant,
elle prend l'allure d'additions accumulées,
d'une somme.

Les tensions jubilent et s'exaspèrent de leurs rencontres
et se complaisent à s'effacer l'une l'autre
pour quelque déséquilibre parfait qui cligne déjà.

C'est le temps des connivences et des combats.

Quand Janus est prêt, il prend des deux côtés.
L'électrolyse se fait qui soude les deux profils
et le triomphe est l'éphémère.

Reste une petite chose qui vit seule,
un peu bouffon du grand jeu et qui vous regarde.

*Ni ange ni fou, à peine sage,
c'est un petit « la », témoin de la gamme.*

Les autres notes restent sous la table.

Elles ne s'en relèveront pas.

Et pourtant chacune aurait pu jouer la blague.

On ne sait trop pourquoi l'une seule est évidente
l'une seule et ses doubles.

Le bouffon n'a jamais tout à fait disparu,
il devient miroir des autres et tient la barre de l'échiquier.

Il remet tout en jeu
avant de fixer la partie dans sa mouvance.

Jardinier ratisseur de l'avant, de l'après,
le bouffon est un tamis d'infinifés présents.

Il fixe la partie comme si tout était si urgent, si grave.

Il enclôt le jardin et disparaît.

On ne sait jamais où court le furet des marelles
entre ciel et terre,
celui qui redonne la mise avant que rien n'aille plus
et que repartent les marionnettes.

L'échiquier est bombardé de rafales
de je ne sais quelle madeleine
au goût de si grande friabilité,
ses chevelures et ses pleurs,
jusqu'à ce qu'un Don Quichotte ravive la chose

pour donner son air de conquête
au bord de je ne sais quelle délivrance.

Puis le clou qui rouille en nous lentement
nous dit qu'un ange a des ailes
alors que nos chevilles nous mordillent,
juste quand on tentait de faire un diamant.

Et tout bascule :

Pégase arrive alors qu'on tendait sa ligne
qui commençait à battre ses douze coups,
et le grand tintamare recommence
avant que le silence prenne vraiment,
un silence enfin muet.

*Quand on est au centre de son temps,
au plus près du dialogue
bougent nos souches de fond, nos repères.
Nos mages arrivent en sandales,
ensemble au présent.*

La ligne de silence est longue qui vient à soi.
Mine de rien on avait dans ces bagages enfourché le chemin
qui ne mène tranquillement nulle part qu'à soi-même,
ce chemin qui détient la musique pour se taire enfin.

Ce silence, on le reconnaît,
si familier, pire qu'un miroir,
si étranger parfois.

Il arrive même que le fil vous entraîne
dans un drôle de labyrinthe,
juste après San Marcande.

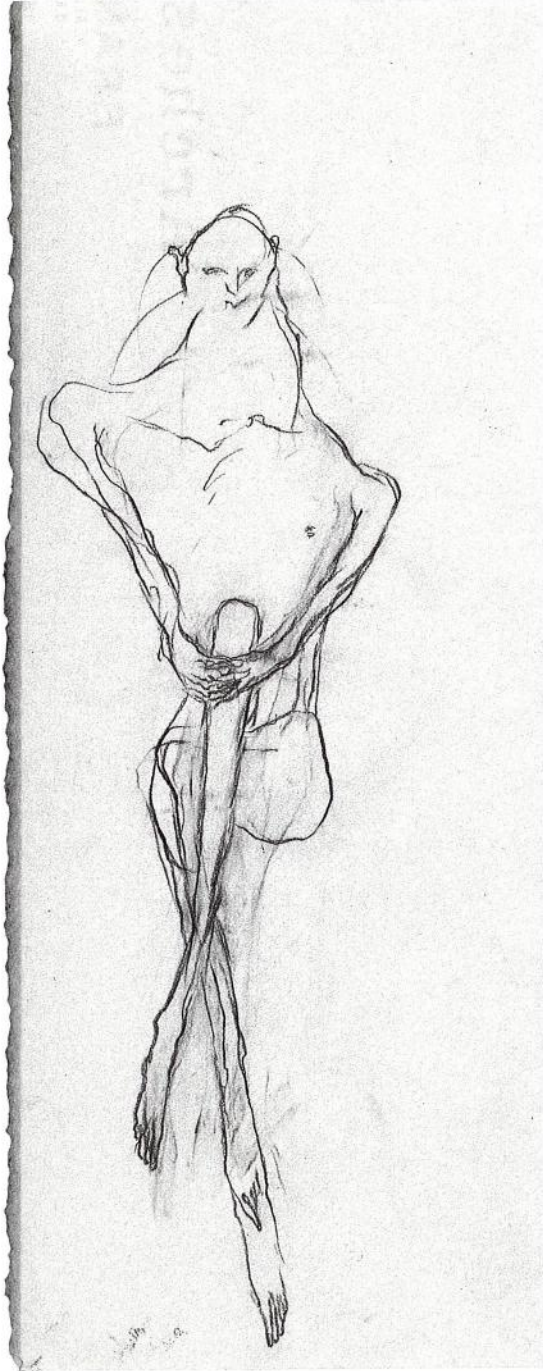
C'est peut-être la peur d'une mort en ce jardin,
ou bien la peur d'un nouveau Minotaure hitlérien
qui nous fait électriser vite le fil.

C'est peut-être pour prévenir de cela même
que le bouffon prestidigitateur
avait disparu définitivement sur scène
dans les années 33 à Munich.

C'est peut-être pour cela que Thomas Mann
dit aussi que toute musique
qui n'éveille pas est suspecte dangeureuse.
Ils nous souhaitent tous un qui-vive permanent
sur cette ligne des funambules,
cette ligne atonale à peine visible,
celle qui est irréversible, irrésistible aussi dès que rencontrée,
et prise jusqu'à nos éternités.

Novembre 1986

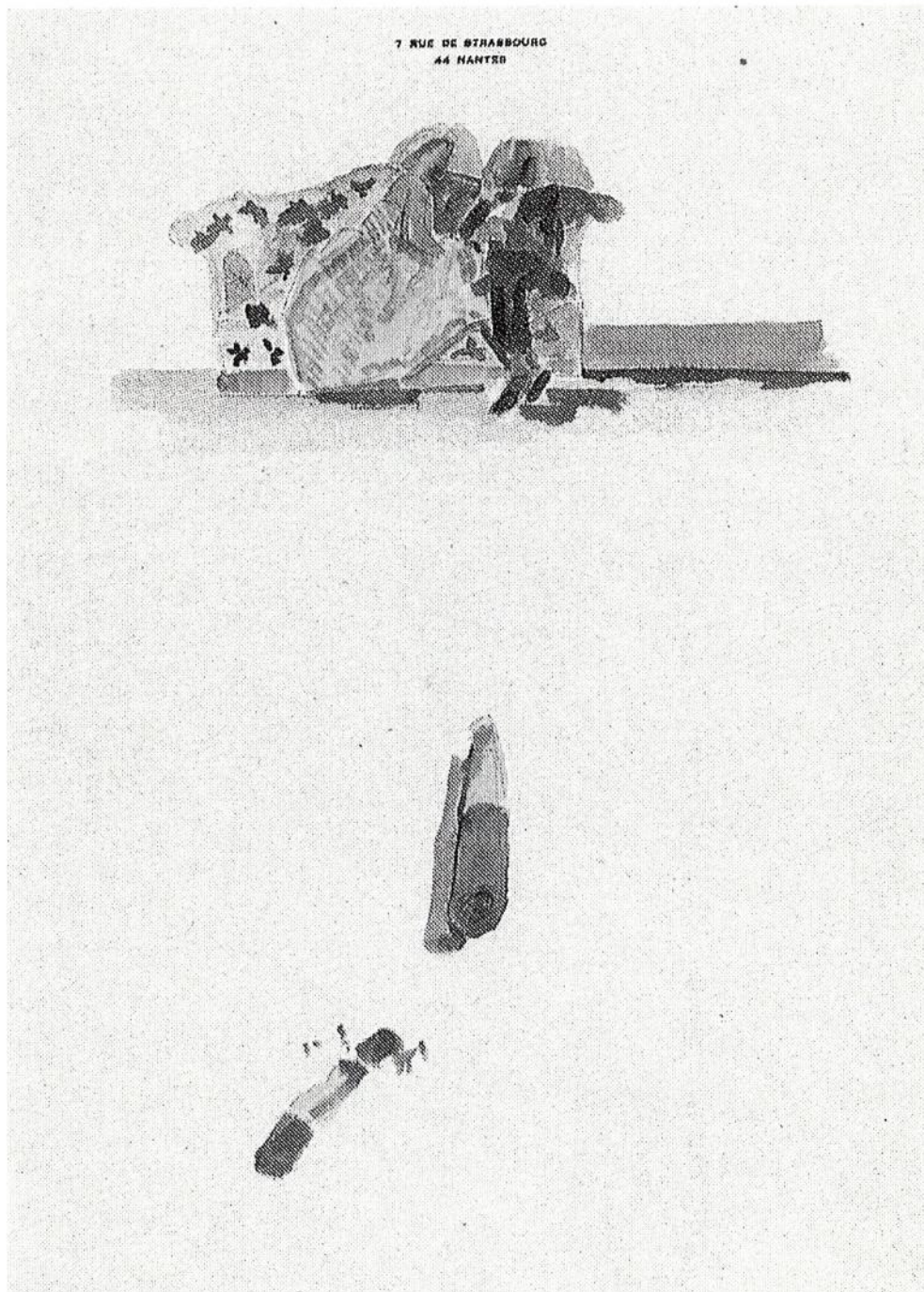
Jeanne Gatard, Peintre-Ecrivain,
Galerie Charles Sablon Paris,
Enseignante à l'E.N.S.A.D. Paris
et chargée de mission à la Délégation des Arts Plastiques.



Jeanne Gatard, « L'irrésistible » 1986
Mine de plomb 30 × 16
Collection privée.

CONSIDÉRATIONS ESTHÉTIQUES SUR LE SECRET

Georges Touzenis



Georges Touzenis, extrait de « La petite histoire du jour de la pleine lune et l'exil à Khisberpass » 1986. Aquarelle 21 × 15.
Collection F.R.A.C. Poitou-Charentes.

La divulgation d'un secret n'est pas due à celui qui le publie, mais à celui qui le confie « La Bruyère ».

Et puis, comment un jardin peut-il être secret, puisqu'il n'y a plus de jardin. Belle lurette que les herbicides et autres engrais chimiques ont réglé le compte, et de la botanique, et de la peinture.

Il n'est inconnu de personne que la Joconde d'aujourd'hui, aussi bien dans les montagnes que dans les plaines, c'est Denise Fabre, électrostatique sortant du tube éclairant. Facile à dire, mais on a la Joconde qu'on mérite.

Hier soir, je regardais une reproduction de la Phèdre de Cabanel. Rien à dire, c'est quand même de la peinture.

On a envie de se coucher près d'elle, un verre de champagne à la main, dans un peignoir de soie aux motifs indiens, fumant des cigarettes parfumées à la girofle.

Les enfants pendant ce temps peuvent taper le clavier électrostatique.

Nouvelles technologies au service des jeunes condamnés à être vieux dès la naissance.

Génération qui connaîtra la peinture cathodique, qui votera au suffrage universel en appuyant sur des boutons, pour des candidats défilant à quelques images/seconde.

Peut-on parler du jardin secret quand les fleurs sont en plastique ?

En Afghanistan, au nord de Peshawar, il n'y a que des pierres et une mousse gris-vert pousse sur les rochers.

Là, il y a un jardin, celui de Byron, celui de Shelley, de tous les périphériques.

L'avenir de l'Occident n'est que dans la périphérie, porté par ces quelques résistants

qui prennent toujours leur thé à six heures et se rasent tous les matins, quoiqu'il arrive.

Cabanel et Matisse, Reynolds, Stubbs ou Caspar David Friedrich, Drieu la Rochelle, Paul Morand ou Nancy Mitford, T.S. Elliot et Evelyn Waugh, tous sans exception, ne peuvent exister que parce que le fait divers de l'assassinat d'un certain Jésus Christ, est devenu le premier scoop mondial trois jours après la mort.

La communication est née un après-midi, il y a deux mille ans, à Jérusalem.

Les fils de pute ne pourront pas me faire leurs blagues.

Comme Claudel je crois. Ma religion me donne en plus cette arme redoutable, l'immobilité.

Le train où j'écris roule à plus de cent à l'heure, mais moi je reste immobile, donc fidèle.

Les petits maquereaux de l'Art dit Contemporain courent plus vite que le train avec l'espoir de bénéficier quelques instants d'un spot à la télévision

présenté par la speakerine du moment.

Parce que Haendel n'était pas pianiste dans un bordel, il pouvait tout dire à sa mère.

La poubelle plastique et la poubelle sonore sont dans le jardin. On les admire.

L'homme découvrant qu'il descend du singe (faux) devient plus bête que son ancêtre (vrai).

Qui adore la poubelle finit en enfer.

Dieu, paraît-il, l'avait déjà prévu grand.

Ainsi disparaîtront tous ces jardins insignifiants qui plantent de fleurs en plastique.

Tous les matins avant que les pendules ne sonnent les neuf heures,

je mets une fleur à ma boutonnière, souvent un œillet rouge.

Sur la carte du monde, regardez, le paradis se situe en périphérie, la banlieue du monde.

Les rayons laser, le tube cathodique et le clavier électronique habillent des rois nus.

J'ai toujours été habillé par mon tailleur

dans lequel j'ai une confiance absolue

pour qu'il réalise mes instructions précises,

comme Dieu a confiance en moi.

En géométrie, on appelle cela une pyramide.

Les frères marianistes m'ont appris à maîtriser le mal et en faire bon usage.

Depuis j'étudie la botanique en silence.

Comme Saint Jérôme d'Antonello à Messina.

Au milieu d'une boîte remplie des armes de la spéculation, placée au centre du monde, dans l'univers.

Par la fenêtre, juste à gauche, on voit un paysage.

Petit jardin secret, à l'abri des regards indiscrets,

lieu de rendez-vous pour converser avec Dieu

et rencontrer la Phèdre de Cabanel à la nuit tombée.

Un proverbe indien dit « *je suis ni l'aile droite,*

ni l'aile gauche, je suis l'oiseau ».

Comment ne pas croire en Dieu après tout ça.

Rester immobile pendant que le pire des totalitarismes fait du monde son jardin secret,

pour étudier la botanique, écouter Dieu, s'aveugler de Poussin,

c'est répondre par l'éducation sentimentale

à l'instruction des cadres. Il n'y a rien d'étonnant

à ce qu'on n'encadre pas les tableaux aujourd'hui.

Le vide et le presque rien ne connaissent pas de limites,

portés par les doctrines,

se précipitent à bras ouverts vers la barbarie.

Aux détracteurs de l'aquarelle, déjà il y a longtemps,

Madame de Stael dit « désormais,

il faut avoir l'esprit européen ».

L'ANNÉE DE L'INDE ENTRETIEN AVEC JEAN-PIERRE PINCEMIN

Pascale Cassagneau

Le travail pictural de J.-P. Pincemin, passé ou récent, a toujours été un travail sur l'identité de la peinture, mettant en acte une logique des structures en autant de propositions axiomatiques, prenant l'agencement des bordures et des découpes comme point de départ de la réflexion plastique. Les toiles et les dessins de ces dernières années semblent opérer un passage de la géométrie à la topologie, de la structure au réseau, l'intérêt du peintre se portant sur l'étude des topographies, cartes accompagnant des traités de navigation, résultat d'une stratégie d'arpentage méthodique de l'espace maritime, cartes zodiacales et figures de la terre, documents divers composés de semis de points présentant dans tous les cas une spatialisation du sens et des potentialités formelles. Effectuant une relecture de l'œuvre de Vermeer, le peintre aime à s'attarder dans cet « arrière-pays », au sens d'Yves Bonnefoy, que constituent cartes et mappemondes présentes dans de nombreux tableaux comme toile de fonds opérant des trouées et mise en abîme de la représentation. Entretien un rapport métonymique à ces figures formées de petits points, pans infirmes de peintures, tracés flottants et méandres improbables, J.-P. Pincemin semble rechercher et exploiter en elles l'effet-réseau de la carte et le devenir-lignes des pointillés, le point étant l'unité minimale plastique de sens. Ainsi, certaines toiles et gravures du peintre présentent la génération de la forme à partir de l'interconnexion de points, de lignes agencées selon la théorie des ensembles qui constitue d'emblée un dispositif spatial. Si le désordre et l'aléatoire peuvent être des instances où s'organise la forme, la contrainte numérique peut générer à son tour des configurations adventives, entités fractales en quelque sorte ; les gravures par points et lignes donnent à lire des délinéations hasardeuses : par le saut d'un point à l'autre, la ligne segmentaire détermine des schémas sans volume d'un espace strié défini par Gilles Deleuze dans « Mille Plateaux » comme un espace sédentaire « où les lignes, les trajets ont tendance à être subordonnés au Point » par opposition à l'espace lisse-nomade « où les points sont subordonnés au trajet ». Un tel dispositif est proche de celui instauré par Picasso avec les lithographies et dessins qui accompagnent les eaux-fortes placées en exergue du « chef-d'œuvre inconnu » de Balzac. Ici, la géométrisation d'une donnée algébrique stricte engendre ces graphes inchoatifs isolant des archipels, îlots irréguliers.

Ce travail sur l'origine de la forme, qui est une réflexion sur l'arbitraire et le contingent, au sens que John Cage donne à ce mot, a été mené avant tout en gravure, la gravure constituant un espace de recherche et d'expérimentation privilégié. La gravure à la pointe sèche sur celluloïd n'est pas pratiquée en elle-même, mais répond davantage à une logique de commande — illustrations de textes poétiques — et d'une recherche aboutissant au tableau. A considérer les illustrations réalisées par J.-P. Pincemin pour les ouvrages de L. Dalla-Fior, C. Faïn, J.-P. Sintive ou B. Lamarche-Vadel... L'on constate que celles-ci sont en retrait par rapport au texte, dans un désir non de surenchérir mais de creuser le silence sur lequel s'enlève la parole poétique. Illustrer serait alors se maintenir dans une pauvreté essentielle du trait, comme l'ont bien compris les imagiers d'André du Bouchet. Si la poésie est l'expérience des limites, la gravure porte ici, par ses signes labiles et fragmentaires, l'image vers un « art du peu » en une traduction homologique de ce que tente l'écriture. « Et la notion de « faire défaut » intervient dans la donnée : contrepoint », selon l'assertion d'Anne-Marie Albiach. Texte et image seraient ici considérés comme deux émulations.

Les gravures donnent à lire un travail sur le devenir-forme du chaos et une réflexion sur le bâti de la forme, instaurant un espace de type rhizomatique au sens où Deleuze et Guattari ont défini de ce terme : « le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant uniquement défini par une circulation d'états ». Régi par les principes de connexion et d'hétérogénéité, l'espace rhizomatique se distingue par là de toutes structures en arborescence ou progression-expansion régulée de ses éléments. Ainsi les gravures présentent autant de rhizomes ou étendues obtenues par « toute multiplicité connectable par tiges souterraines, superficielles ». Elles adoptent une configuration imaginaire qui les tirerait du côté d'une cartographie de sentes ou sentiers, chenaux et radicelles, chemins principaux-chemins de traverse nous donnant à voir et à déchiffrer peut-être le tracé des « sept rivières » dont parle un poème indien. L'espace de projection est privé de coordonnées spatiales fixes, la navigation entre les graphes affluents-confluents s'effectue de façon contingente au sein d'un espace non vectoriel, sans contrainte.

Parachèvement rigoureux plutôt que rupture, et, en ce sens, les derniers tableaux nous entraînent à relire l'ensemble de l'œuvre à rebours ; les gravures les plus récentes de J.-P. Pincemin articulées ironiquement autour de l'année de l'Inde reprennent la question de la forme en amont, instaurant un espace anisotropique où les formes imbriquées comme au sein d'un kaléidoscope sont susceptibles à leur tour de se métamorphoser.

En une réflexion proche de celle que menait Picasso à partir du « chef-d'œuvre » inconnu de Balzac, texte éponyme de la peinture contemporaine, J.-P. Pincemin interroge les conditions de possibilité de la forme à partir de la turbulence, sorte « d'ordre exquis » selon Michel Serres qui montre dans le « Parasite » que le bruit constitue le substrat d'origine de l'information. Signe et figure sont tenus en paradoxe dans les travaux récents du peintre, signes et sens dialectisés, comme dans certaines compositions de Matisse. Hésitant au seuil de la métaphore visuelle, se maintenant dans l'espace de la nomination pure (une feuille, un éléphant, une fleur...) alors que tout récit est devenu impossible, tout parti pris des choses rendu caduc, le peintre trace ses formes inchoatives, créant et organisant des images, poursuivant une logique qui mènerait des réseaux à la mosaïque de formes flottantes. Orbes, feuilles, formes polylobées, trèfles incertains, pseudo-écritures viennent se placer à la surface de l'image sans profondeur ainsi que tout un lexique de formes hésitantes dans leur définition, se dégageant d'une structure en palimpseste.

Cette partition de l'espace était déjà présente dans certaines gravures antérieures qui se présentaient comme autant de configurations en patchwork ou agencement non centré de petits losanges ou polygones irréguliers placés bout à bout déterminant une partition aléatoire de l'espace fragmenté, espace de la distribution où une fausse répétition engendrait le rythme syncopé des figures. Les formes arrondies sans point de fixation assignable sont comprises dans un système non hiérarchisé analogue à celui de la peinture indienne ou à celui d'une certaine peinture espagnole, telle l'esthétique du Gréco, par exemple. Les miniatures mogholes présentent un système de formes permutantes, organisées en à-plat au sein d'un espace a-centré, sans structure compositionnelle

rigide où tout le travail de l'enlumineur consiste à reprendre inlassablement un même répertoire de grands récits. L'attention portée à la codification réthorique des récits narrés dans la répétition et la différence est la condition de l'extrême liberté de leur mise en page dans un système de représentation non occidental, a-respectif, où l'étagement signifie l'éloignement, où l'importance respective des personnages correspond à leur fonction symbolique et où une même image comporte parfois les différents épisodes d'un récit composite.

Point d'aboutissement qui confirme rétrospectivement l'ensemble de ce qui constitue une logique formelle exigeante, les formes figuratives permutantes qui entretiennent avec le réel un rapport de nomination renvoient aux structures des compositions géométriques antérieures. Les derniers tableaux et gravures de J.-P. Pincemin dressent un état de la peinture en forme de constat : ce mode de symbolisation spécifique que constitue la peinture ne peut aujourd'hui faire l'économie d'un affrontement avec le contingent dans sa relation d'incertitude à la figure. Cet état de la peinture désigne un état du monde qui ne se donne plus à lire que sur le mode lacunaire de l'inventaire. La peinture partagerait ici ses intuitions fondamentales avec les physiciens et les poètes, aidant à définir et affiner une même configuration épistémologique.

ANNEXE

Au départ, le peintre se donne un espace cerné, enclos du sens et de la forme. Les plaques biseautées se donnent d'emblée comme surface d'inscription, délimitant la délinéation. La pointe sèche incise profondément la plaque de celluloïd, entraînant au tirage un débord de l'encre plus ou moins accentué ; délogée, excédant le sillon étroit et profond, l'encre vient déterminer, selon le jeu plus ou moins important des barbelures, comme un embu tremblé, fait de boursoflures à la périphérie du trait donné en négatif, évidé ou non en son centre d'un liséré blanc.

Les gestes du graveur n'instaureraient pas ici une dialectique du clair et de l'obscur, mais nous entraîneraient dans une rêverie sur les fascines d'encre, graphes épais tremblés.



Jean-Pierre Pincemin, gravure 1986.

LE JARDIN SECRET DU SPECTATEUR

Armel Pécheul

On a du mal à imaginer un « champ de course » par Georges Rouault ou une « fête du Christ » par Raoul Dufy.

C'est là en effet une vérité d'évidence, le choix même du sujet est révélateur de la personnalité du peintre.

Mais si le choix de tel sujet traduit généralement la personnalité du créateur, lorsque l'artiste n'a pas reçu d'ordres, le goût pour le sujet traduit lui, au contraire, la personnalité du spectateur. Personnalités qui peuvent n'avoir que peu de similitudes. Car, ce n'est pas toujours pour les mêmes raisons que le créateur choisit un sujet et que le spectateur le goûte.

Je voudrais m'arrêter un instant sur le jardin secret du spectateur.

Celui-ci, et il n'est pas besoin d'être grand psychanalyste pour le comprendre, celui-ci projette ses sentiments et ses conflits dans le sujet de l'œuvre d'art.

Ainsi, lorsque le juge d'instruction demande à Pierre Guillard pourquoi il avait poignardé la Vierge aux Anges de Rubens dans l'une des salles du Louvre, celui-ci répondit : « *elle me regardait de travers* » : L'explication dut paraître peu convaincante au juge puisqu'il chargea un psychiatre d'examiner soigneusement l'intéressé.

Pourtant, seules les conséquences du geste étaient excessives. Le fait même de prêter des intentions bonnes ou mauvaises au personnage d'un tableau ne saurait être considéré comme un signe de dérangement mental. Ou alors force serait d'admettre qu'une bonne partie des amateurs d'art a perdu la raison. En réalité, les indigènes les plus primitifs, comme les philosophes les plus modernes, s'accordent sur le lien nécessaire entre l'image et l'observateur. Pour le primitif la chose va de soi, les portraits contiennent l'âme de la personne représentée. D'où leur légitime répugnance à se laisser photographier ou dessiner, car dans la mesure où le portrait renferme une partie de leur force vitale, quiconque le possède pourra exercer sur l'original une influence fatale.

Aussi doit-on louer de leur sagesse les Indiens Mandans lorsqu'ils consentent à prendre la pose, ils exigent que leur soit remise, à titre d'otage, la photographie du photographe.

L'âme ou le principe vital est dans l'Oeuvre d'art.



Exposition « Peintres à suivre » avec la revue *Eighty*
Armel Pécheul, Recteur, et Isabelle Braud, peintre.

Cette croyance a traversé les temps sans encombre. Elle explique l'attitude des Empereurs de Constantinople, les iconoclastes ; elle se retrouve dans les propos de J.-P. Sartre lorsqu'il commente le portrait de Charles VIII au Musée des Offices de Florence : « Charles VIII est à la foi là-bas dans le passé et ici à l'état de vie ralentie ».

Songeons enfin à la colère de ce conservateur d'un Musée de province lorsqu'il a vu partir en Allemagne le « portrait de Max Jacob » par Modigliani en 1965.

Son argumentation était la suivante : il ne faut pas que le portrait de Max Jacob parte pour l'Allemagne parce que ce sont les Allemands qui ont fait mourir Max Jacob. Max Jacob autrement dit souffrirait de se retrouver parmi ses bourreaux. *Max Jacob était donc bel et bien dans son portrait.*

N'était-ce pas là au fond le jardin secret de l'amateur de peinture. Dans l'image représentée, un modèle s'incarne et rejoint la personnalité de l'observateur.

On comprend alors pourquoi l'homme des cavernes peignait des bisons blessés.

Quelle proie facile !!!

Armel Pécheul
Agrégré de Droit Administratif
Recteur de l'Académie de Limoges.

LA PETITE PROPRIÉTÉ RURALE OU LE CHASSIS DE POMONE UN PROFOND HAHA PROTÈGE MA GLORIETTE

Ramon



Pourriture de l'hiver, de décembre à février, humus, jus noirs pourrissants. De la fabri- que du noir à la naissance du vert clair.

Jardins secrets, lieux d'écobuage, lieu de maturation, lieu de dédoublement.

Janvier. Carottes, semer en place. Cerfeuil, semer sur couche. Labourer les parterres.

11^e lunaison. Les Roses de Noël fleurissent en janvier.

Le jardin comporte la clôture, les semis, les planches, la cabane, les waters sans eau, le tas de fumier, les outils du jardinier, les bêches, les tranches, les pioches, les rateaux, les fils, les cordeaux, le raphia, les binettes, la gloriette.

Des chemins du compost à qu'est-ce qui pousse ici ?

Le secret, le jardin comme paradis ? Un lieu de stockage des fautes ? A-t-il une vocation herbagère ? Potagère ? Horticole ? Buissonnante ?

Pour que la terre que l'on bêche parcourt tout le carreau il faut une trentaine d'années. Dans un jardin, la terre ne reste pas en place. Sur terre non plus.

Février. Artichauts. Chaque fois qu'il fait beau enlever la litière. Semer les navets.

Est-ce que le modèle du jardin a encore un sens au moment, où il y a de plus en plus de gens pour défendre la nature sans la fréquenter, où nous avons de moins en moins de jardins, où les excédents agricoles abondent et où l'art se veut aventure linéaire et non production cyclique ?

Y a-t-il pléthore de jardins secrets ? Ont-ils un lien privilégié avec la peinture ? Si le champ de la peinture s'est considérablement élargi, le jardin secret est-il resté le même ?

12^e lunaison du rêve. Ne rien faire, il fait trop froid.

La lune va sur les jardins secrets. « Tu demandes toujours la lune ».

Mais qui donc a un jardin secret ?

Faut-il avoir honte d'avoir en plus d'un emploi, un jardin secret ? Cette nombrilisation n'est-elle pas excessive, indécente ?

Mars. Semer l'oseille.

13^e lunaison. L'œil entr'ouvert.

Est-ce que la répression ne fabrique pas de beaux jardins secrets ?

Faut-il faire souffrir les enfants pour que les fruits soient plus beaux ? Regardez les pommiers qui sont coupés, pincés, attachés, contraints, quels beaux fruits !

« Mets-le au jardin » dit-on d'un petit chat qui doit être éduqué.

Jardins secrets, enclos dans lesquels on ne peut entrer ou enclos desquels on ne peut sortir ?

Est-ce qu'en peinture, le jardin dans lequel on a cerné, attaché, disséqué le modèle à suivre, à dépasser est encore lieu d'assassinat, lieu d'immolation ? Un combat sans défi, un travail à la japonaise. « Imitons pour créer » semble s'être installé. Le jardin va devenir un lieu de digestion, le bureau d'étude.

Avril. Biner, sarcler, arroser.

L'homme qui peint peut être pris d'un étonnement soudain et se dire : « J'avais donc ce jardin ».

1^{re} lunaison, les bisannuelles reçoivent un afflux de sève et reflorissent.

Faut-il être entouré d'opposition pour « faire » de bons jardins secrets ? Ne sont-ils pas des sas, des lieux d'attente, de passage, des lieux où un objet peut mûrir (ou mourir) en attendant, un purgatoire de la forme.

Est-ce un lieu où séjourne ce que l'on vole à autrui afin, que, le temps aidant, on puisse montrer en toute innocence ?

Mai. Semer les bordures. Arracher les oignons. Tracer les parterres.

Jardins des trahisons.

S'aperçoit-on qu'il manque un jardin ?

3^e lunaison. D'opulence. Elle fait les granges et les tonneaux.

Y a-t-il un cadastre des jardins secrets ?

Les pesticides et les défoliants font-ils des dégâts dans les jardins qui ne seront plus jamais secrets ?

Juin. Semer les radis d'hiver.

Jardins des greffes, sommeil des arbres en hiver ou en août après les fruits. Ils s'endorment petit prunier et se réveillent Mirabelle ou Reine-Claude.

Les jardins s'emboîtent-ils comme les poupées russes et où cela s'arrête-t-il ?

4^e lunaison. Des prairies. Les roses commencent à s'épanouir.

Existe-t-il des assurances contre les calamités naturelles ou surnaturelles qui peuvent abîmer les jardins secrets, vols de sauterelles idéologiques, décisions administratives, Staline, les Malouines, les Boat-people, les dessous du Pape, le retour de Bokassa ? Existe-t-il des zones de ces jardins secrets où rien ne repousse comme avant ?

Hésitation devant une pierre dans son jardin secret. Peut-on en faire une œuvre ?

Les murs de séparation ne sont-ils pas le résultat d'un consensus entre les propriétaires de jardins secrets. Créateurs craintifs qui, pour ne recevoir de pierres de personne, évitent d'en jeter. Ainsi se construisent au fil des temps de petites prisons, dont les murs s'élèvent, les cours se clôturent, à la limite des territoires.

Juillet. Pincer les tomates.

5^e lunaison. Cueillir, récolter, moissonner.

Combien de temps faudra-t-il attendre pour que les entreprises moribondes et bornées se persuadent qu'elles doivent embaucher des jardins secrets ?

A la lecture, on croit comprendre qu'autrefois les jardins secrets étaient pleins de choses défendues, vivantes, des morts célèbres ou amies. Qu'y trouve-t-on aujourd'hui ? Le jardin n'est-il pas pétrifié, plein d'espoirs enkystés, encombré par les morts, la mort, la mort en ce jardin ?

Août. Biner, fumer, arroser.

Toute personne qui meurt fait de la place horizontalement et verticalement à cause des jardins secrets qui s'envolent et disparaissent. De vastes espaces sont ainsi en jachère.

Question : Expliquez le dicton : « A petits capitaux, petite fumure, à petite fumure, petite récolte, à petite récolte, petits profits. »



Alors on va au jardin ?

6^e lunaison. Eviter de cueillir.

La mer, la mer non n'y pense pas, et pourtant...

Avais-je un jardin secret ? Est-ce que les autres en ont réellement un, un vrai ? Si j'en ai un, suis-je digne d'être sponsorisé par les graines d'élite Clause ? Comment savoir si j'en avais un ? Comment savoir s'ils ou elles en ont aussi ? Ca sert à quoi ? Pourquoi certains font-ils de la peinture avec, et les autres, autre chose ?

« Le courrier agricole » fait allusion aux trois fumures : les engrais animaux avec la poudrette, le guano, la colombine, les

engrais végétaux et les engrais chimiques ou minéraux.

Mais quel, qui, est le fumier de mon jardin secret ?

Le doute, l'euphorie, les certitudes ?

Prière pour la pluie et la fertilisation des jardins secrets » : Notre Vierge Marie, sponsorisée par personne, faites qu'un innocent, un connard piétine mon jardin secret, afin que je ne puisse jamais lui pardonner et qu'à la première occasion vous lui fouttiez sur la gueule en attendant le Jugement dernier. Merci de m'avoir entendu. »

Septembre. Brûler les mauvaises herbes.

Courtillière. Purin. Taupe.

Je prends là où sont des choses dont j'ignore tout.

7^e lunaison. Des parfums. La nature donne ce qui lui reste avant de s'endormir.

J'ai vu, enfant, les volcans sous la forme de la fosse septique qui éclate à la saison chaude. Torrents de merde dans les rues. Volcans de feu de la fin de l'hiver quand l'incendie se déclare dans la grande cheminée.

Volcans, feu et merde nourrissent les jardins.

Octobre. Sortez les paillasons. Protéger les fèves.

Je sais que le jardin secret sait avant moi. J'ai toujours deux ou trois saisons de retard sur le jardin. La vieillesse arrivant, le jardin ne fera qu'herbes folles.

8^e lunaison. Ramasser les noix.

Je pisse au lit, une nuit, comme ça.

Je comprends que c'est un de mes jardins secrets qui vient de fuir.

Jardins secrets de l'amour. Très tôt elle aime le Christ puis entra dans les ordres. Avoir le Christ comme rival. Quels jardins de haine et d'orgueil.

Novembre. Donner les fortes fumures de fond.

Là, comme les cases des clapiers à lapins, rangés, les joies, les humiliations, les drames, les lâchetés, les morts, les mensonges, les espoirs de la gauche. Tout. Je le sais ; Là, H.L.M. ou cimetière, le faux jardin secret s'étale, intact. Mais les vrais jardins sont ailleurs.

9^e lunaison dite des bras tendus.

Peut-on parler de jardins secrets de la peinture en ne pensant qu'aux peintres ? L'œuvre d'un artiste aujourd'hui n'est-elle pas la somme de plusieurs jardins : celui de la galerie, celui du critique d'art, celui de la revue d'art, celui de l'acheteur ? Difficile d'admettre au moment où le modèle de la division du travail triomphe que le travail solitaire du peintre soit l'unique critère retenu pour faire une carrière. L'idée du « jardin secret » a aussitôt une allure d'encaustique à l'ancienne, d'argument de vente.

Décembre. Quand il n'y a pas de neige labourer les parterres.

10^e lunaison.

Conseil. Laissez fouillez vos poches, mais pas vos jardins secrets à l'entrée des grands magasins.

Rechercher le champ secret chez autrui. Pendant qu'il parle, hochez la tête comme si vous suiviez le propos. Tandis qu'il croit que vous le suivez, préparez la pierre. Puis jetez.



Les jardiniers ont-il un jardin secret ? Les peintres peignent-ils autre chose que la peinture ? Le peintre en bâtiment a-t-il ou n'a-t-il pas de jardin secret ? Peut-il l'utiliser dans sa peinture qui doit être au service exclusif du jardin secret de son client. Peut-il y avoir conflit de deux jardins secrets ?

Réclame. Pourquoi employer le casse moineaux : « L'Eclair ». Parce qu'il est simple et pratique et d'une efficacité absolue. Ne tuez pas les petits oiseaux, éloignez-les.

Représentant de commerce méticuleux il avait un jardin secret conceptuel. Un tiers de cailloux blancs et deux tiers de cailloux noirs qu'il mélangeait le jour de la Toussaint sur la tombe de sa petite fille et qu'il triait quelques jours plus tard en séparant les blancs des noirs dans de petits sacs de toile.

Elle grossit beaucoup plus vite que les autres, elle est nourrie tous les jours, la tige entaillée plonge dans le bol de lait. Chaque année il la récoltait à la Toussaint la grosse citrouille, sur laquelle, au mois d'août, il gravait au petit canif « Maman ».

Théorème. Deux individus qui ont des jardins secrets identiques sont fait pour se battre.

Télégramme. Organisons colloque dans jardins des oliviers, n'oubliez pas prévenir Judas. Signé J.C.

Le jeune homme de vingt ans a les mains attachées derrière le dos. On renverse le bidon sur lequel il a été juché. Il meurt pendu. Une musique accompagne le meurtre. Les nazis s'amusent. Il ne reste aujourd'hui qu'une plaque que l'on enlèvera un jour au nom du droit des bourreaux de prendre une retraite paisible. Vont-ils faire de la peinture maintenant, vont-ils cultiver un petit jardin secret ? Jardin mémoire.



Le modèle de jardin est-il aujourd'hui un bon modèle de conduite ? Les peintres aujourd'hui ont-ils des jardins secrets ou des carnets d'adresses ?

La peinture moderne n'est-elle pas, dans une trop grande part, que la mise à jour du secret des jardins ?

Les jardins secrets d'importation arrivent déjà de Taïwan ou de Corée du Sud, moins chers, préfabriqués, faciles à monter, teintés d'exotisme et bourrés de signes, ils ne demandent que quelques jours d'adaptation. Des syndicats de protection du jardin secret de tradition occidentale se forment mais le grand public ne suit pas. C'est la mort du petit commerce.



Le jardin secret se dissout, il se résout, se résorbe ou s'enfle démesurément, champ provisoire aux hectares indéfinis. Comme le négatif photo témoigne de l'existence de la scène, la peinture rend visible parfois l'existence probable du carré de verdure symbolique.

Depuis que les gens font des études ils apprennent de plus en plus tôt que la partie visible d'un iceberg n'est que le dixième de sa hauteur. Pour faire croire qu'ils sont de véritables icebergs intellectuels, certains font courir le bruit, qu'il ont, comme ça, des jardins secrets qui sortent le soir ou quand ils sont ivres. Ils oublient que la glace sans épaisseur flotte quand même sous nos latitudes et qu'un bout de glaçon dans un vichy fraise ne fait pas la banquise.

Mais, pourquoi pas, le modèle de la congélation, je fais allusion au congélateur trois étoiles. N'est-il pas avec le cycle de la machine à laver la vaisselle ou le linge mieux à même de traduire des schémas de création somme toute très peu complexes ?

Si le cycle de la machine à laver sert de modèle, comment récolter ce qui nous intéresse, l'eau sale. La blancheur du linge est du

côté du bureau d'étude. Le jardin secret est contrairement au théâtre du côté cour.

Quand on voit des peintres dont les modèles sont plus stables que ceux de chez Citroën il est permis de s'interroger sur le contenu des jardins secrets. Jardins, secret de Polichinelle, quand c'est la même peinture qui sort du chapeau depuis près de trente ans.

Le mystère m'intéresse, pas de faire des mystères.

Tout cela n'a de sens que si le jardin secret reste aussi secret pour le propriétaire que pour les autres. Le principe du vase communicant, appliqué au jardin secret me semble aussi simpliste que l'idée d'un jardin-barrique qui se remplirait par le haut et dont le robinet de la création laisserait filtrer les œuvres.

Cette vie en autarcie, repliée sur le jardin suppose des choix quelque peu austères. Le jardin potager ou secret doit alimenter son auteur d'un bout à l'autre de l'année et ce quotidiennement. C'est la polyculture opposée à la spécialisation des terres. Pari de Robinson moderne, isolement, parfois nouvelle porte du naufrage.

Ramon. Novembre 1986. Jardins secrets de la peinture.



LE PRINCIPE EST INVISIBLE

Gaëtane Lamarche-Vadel

Il y a peut être une antinomie à parler de « jardin secret » et de peinture. Le soin dispensé à l'un est soustrait à l'autre ;

Si le peintre jardine d'autres lieux plus précieux que le carré de la toile. Sa peinture doit souffrir d'un manque patent. D'autant que le jardinage est un art particulièrement exigeant qui demande à l'homme des efforts constants, toute négligence étant payée par un retour sauvage de la nature \$, violence que la culture a vocation de contenir.

Le nom de « jardin secret » évocateur de plaisirs : lieux enchanteurs, parfums enivrants, broderies colorées suscite encore ma perplexité lorsqu'il se trouve ainsi enchaîné à la peinture qui risque alors de paraître terne et austère, ne serait ce parce qu'elle s'adresse à un seul sens : la vue, tandis que les jardins les provoquent tous : fragrance des fleurs, des fruits, des aromates, chants des oiseaux, murmures et chuintements des fontaines, bosquets, buissons alignement d'arbres, fraîcheurs des pergolas et des treilles, velouté des prairies, humidité des grottes...

La peinture a-t-elle besoin d'être réhaussée par de si séduisants atours. Serait-elle si indigent qu'il soit nécessaire de parler d'autre chose que d'elle même, ce qu'elle montre, œuvre et ouvre à la surface de la toile ?

« La profondeur, où la cacher à la surface ». Hoffmansthal.

Je crains qu'en nous proposant de nous entretenir des jardins secrets et de la peinture, il s'agisse d'une autre profondeur que celle que le peintre a fait advenir sur sa toile. Et pourtant aucun autre fond, tout autre ailleurs aussi riche, aussi fécond soit-il ne sauvera une peinture qui n'a excessivement inscrit, en elle même son au-delà, grâce à quoi elle sera événement à chaque fois que nous la reverrons.

On imagine pourtant bien (signe que le secret n'en n'est déjà plus un) ce que peut, recouvrir cette expression de jardin secret pour un peintre : amours de paysages de lumière, d'humains, de matériaux, souvenirs, musée imaginaires, techniques, recettes, dérivés ou violon d'ingres, mythologies personnelles...

Ces secrets là n'ont d'intérêt, je crois, que pour celui qu'ils servent. Ne pas les dire relève de la simple pudeur, qui est discrétion, retenue de ce qui n'a pas encore acquis la maturité, l'autonomie des choses vivant de leur propre souffle. Le « familial », qui appartient à la sphère intime du sujet, est inaudible par une oreille étrangère. Celle-ci n'entendra que l'inessentiel : l'anecdotique, la banalité ou l'excentricité puisque lui

manquera l'essentiel pour comprendre : la confiance, la proximité avec celui qui en parle.

Aussi faut-il se méfier des biographes et de toutes les belles âmes qui se sentent investies du devoir sacré de tout révéler d'un artiste aux fins d'aider la compréhension de l'œuvre. Le malentendu est total, deux vices le condamne : le premier le moins grave est de voler l'intimité de quelqu'un, le second beaucoup plus grave est de faire croire qu'on pourrait expliquer l'œuvre par des motifs qui lui sont adjacents : amours, terroirs, rencontres, influences alors que c'est elle qui nous les fait comprendre.

La création ne procède pas de mouvements souterrains, elle les découvre. Elle rompt la chaîne des causes et des effets, son origine est au-delà d'elle même dans les mots, les teintes, les formes, les rythmes que la sensation ou l'idée cherchent à attraper. La saisie c'est-à-dire l'expression est alors mouvement hors de soi dans le vif de la peinture ou des mots que l'évidence a tranchés. Moments d'intensité, de la plus extrême acuité beaucoup plus mystérieux que tant de secrets en mal de révélation.

Si jardin et peinture ont un lien, je le vois dans la rencontre de deux arts, aussi anciens l'un que l'autre, nés avec les grandes civilisations antiques. Cette origine commune suffirait à nous persuader que cette rencontre n'est pas fortuite, même si aujourd'hui nous en avons perdu la trace.

Ce n'est pas en effet la présence de sculptures dans les espaces verts et les parcs publics, ni les peintures et les mosaïques plaquées sur les murs pignons des cités nouvelles qui pourrissent nous convaincre de la connivence entre l'art des jardins et des arts plastiques. Cette distinction est déjà pernicieuse car elle met l'accent sur un découpage purement fonctionnel ou professionnel et laisse échapper l'essentiel à savoir la mise en œuvre d'un espace sensible.

La spécificité des jardins et de la peinture est évidente, manifeste dans tout ce qui les différencie : l'un est art de l'éphémère, culte de l'évanescence des couleurs, des parfums et des sons, mouvement cyclique de la naissance et de la mort, l'autre au contraire transcende le temps, vit d'une existence affranchie des soins prodigués aux choses précieuses.

Mais le souci que l'homme porterait à l'un plus qu'à l'autre n'est pas seulement matériel. Il semble bien qu'il soit même d'une nature tout autre sinon nous ne pourrions

nous expliquer pourquoi les jardins ont disparus et que la peinture, l'architecture, la poésie soient des biens si rares.

A l'indication de ce vide, ne correspond aucune solution. La réponse est comme dans la peinture ou le dessin des jardins, en avant de nous même.

Tout au plus pourrions nous demander aux civilisations qui concurent les paradis terrestres, en agrémentèrent les palais et les temples, les offraient aux dieux et aux morts, leur confèrent la puissance incantatoire de l'image peinte, gravée ou sculptée, en désignèrent aux hommes le séjour propre à la contemplation et à la méditation, quel fut leur secret ?

La langue peut peut-être nous répondre. Le « jardin d'Eden » que la Bible situe entre l'Euphrate et le Tigre, que la tradition perse puis islamique ont elles aussi destinés aux élus, est ainsi nommé :

« Paradis », « jardins de la Retraite », « Demeure du salut », « jardin de l'âme ». Et dans le coran le paradis situé au Septième ciel, devient « le pays du non-où » Utopie qui donne lieu aux jardins terrestres, au-delà dont la culture du jardin accueille et sauvegarde la présence.

Quand l'auteur du même texte coranique interdit la représentation d'êtres animés de peur qu'ils viennent réclamer leur âme à l'artiste, cet interdit en dit long sur la force qu'il refuse à l'icône. Puissance divine retirée aux hommes, réservée à Dieu seul. Interdiction du polythéisme.

Est-ce l'âme qui dès lors unit la peinture et le jardin ? Pas même si elle devait être objectivée, désignée comme étant le principe fondamental, clef enfin.

Le principe est invisible, au-delà et secret. Il n'existe que dans la traduction qui en manifeste l'écart ? C'est pourquoi la peinture, la sculpture, les jardins continueront d'exister, c'est pourquoi la poésie comme tous les arts est métaphore et celle-ci d'un poète iranien peut résumer notre propos :

« La rose est un jardin secret où se cachent les arbres ».



Poussin, « Etudes d'arbres », Paris, Musée du Louvre. Photo Giraudon.

LES JARDINS SECRETS DE LA NATURE : RYTHMES ET COULEURS

Jean-Pierre Bayard

Rythmes, ondes, enserrent l'homme et le créent ;
Un réseau de vibrations partant de la terre le situe
sous la puissance cosmique. Trois couleurs fondamentales
s'en détachent : bleu, jaune, rouge, dessinant
la première figure géométrique fermée, le triangle.
Ces couleurs s'associent pour de leur complémentarité
former le vert, le violet et l'orangé, gammes secrètes
de la lumière céleste.

Les couleurs chaudes – rouge, orangé, jaune –
face aux couleurs froides – vert, bleu, violet –
s'étagent sur les deux piliers, les deux colonnes
dont les radiations enveloppent l'homme
qui vibre à leur contact.

Toutes ces énergies condensées, toutes ces forces
qui sommeillaient dans l'être de chair,
maintenant s'éveillent ; au plus profond de ce corps
naît la recherche consciente. Les éléments disparates
et qui pouvaient paraître grossiers et vils, se transmutent ;
le lent travail alchimique auréole cette fange
dans laquelle la vie était enclôse.

Car au ternaire rouge, bleu et jaune on peut faire
correspondre l'esprit, l'âme et le corps, ou encore
le soufre, le mercure et le sel. Le violet, le vert et l'orangé
ont des affinités avec l'âme spirituelle, l'âme corporelle
et l'esprit corporel qui peut aussi se nommer vitalité.
L'être humain, souvent sans en avoir conscience,
est pénétré par ces radiations qui agissent sur lui
et qui le transforment.

L'homme, dans la lumière blanche qui est la synthèse
des six couleurs de base, est soumis au choc
des vibrations colorées. Le blanc, l'unicité,
est alors la couleur de la loyauté, de la royauté,
de l'harmonie, de la pureté ; c'est le signe
de la renaissance, l'ouverture à une nouvelle condition,
le passage à un autre état.

La robe blanche de la mariée, comme celle
du néophyte, symbolise encore de nos jours
un rite de plus en plus oublié, mais que l'on perçoit
dans les rites initiatiques ou dans des formes religieuses ;
après les capes blanches des Templiers et des teutomiques
on songe aux vêtements blancs du pape.

La trinité dans l'unité ! L'œuvre se fixe
quand on a tout oublié et le cardinal de Cuxa dira
dans la « Docte ignorance ». Il faut abandonner
l'état précédent, ne plus savoir parler ou écrire,
il faut mourir à sa vie stérile si l'on veut renaître régénéré.

Du noir surgit la vie nouvelle qui contient cependant
toutes les expériences précédentes, et les condense.

Mais pour atteindre cette renaissance
encore a-t-il fallu connaître le stade de la putréfaction

d'où peut surgir l'homme régénéré.

Ainsi des trois couleurs fondamentales qui s'inscrivent
dans trois cercles qui s'entrecoupent,
naissent les trois couleurs binaires ;
mais en leur centre commun, rassemblant
les six radiations, s'épanouit la lumière blanche.

De trois nous voici passés à sept ; avec ce septenaire exalté
nous songeons aux sept notes de la gamme harmonique,
aux sept jours de la création, aux sept métaux
– or, mercure, plomb, fer, cuivre, argent et étain –
qui s'associent aux sept planètes – Soleil, Mercure,
Saturne, Mars, Vénus, Lune et Jupiter – .

Mais au dernier stade, nous atteindrons l'infinie variété
des couleurs, toutes éclatantes, toutes rutilantes
et qui alors s'épanouissent comme les plumes du paon.

Depuis l'époque médiévale nous avons oublié
le symbolisme des couleurs et nous n'avons guère de respect
envers ces obligations spirituelles. Cependant
ces radiations colorées, en rapport avec toutes
les autres forces qui nous entourent, sont là,
toujours présentes, toujours agissantes.

Celui qui entre en relation avec toutes les puissances
de la terre et dont la sensibilité s'inscrit
dans le grand concert cosmique, est l'artiste
qui restitue ainsi une émotion colorée ; intuitivement
il choisit la gamme secrète qui le définit et traduit
son émotion. La couleur a sa conscience absolue.

Chaque teinte traduit une sensation, comme le fait
la note musicale ou le mot coloré qui vibre ;
associés les uns aux autres leur harmonie
s'épanouit sous des aspects infinis.

Toutes ces valeurs, couleurs, sons, verbe
sont des rythmes dont les vibrations s'échelonnent
selon la loi des nombres. La relation est encore plus étroite,
pour nous, entre forme et couleur.

La forme impose la couleur tout comme la lumière
ordonne la matière. La lumière baigne les objets,
caresse les contours et leur donne la conscience
de leur pouvoir.

Cette lumière est la vibration interne, l'immense respiration
de l'univers ; elle est rythme.

Le peintre se projette dans sa composition ;
il se transpose dans chaque partie de son œuvre ;
il transmet son émoi, son élan. Par son art
il restitue un peu de cet ensemble qui l'habite.

Celui qui sait regarder l'œuvre ainsi élaborée
se gorge du plaisir restitué par l'artiste ; il s'abreuve,
à travers le créateur initié, à la même sensibilité,
à la même source.



Saint Jean dans l'île de Patmos,
Traité de Frédéric II, copie lorraine du XIII^e siècle.

Grâce à un autre tempérament qui a su capter
l'éternelle poésie, l'homme de chaque jour
découvre un nouvel aspect des choses.

Alors le son, la couleur, le mot : dans la même hauteur
chromatique, unissent deux êtres
qui ne se connaissaient pas et qui maintenant
communient dans la même mystique.

Initiateur et initiés se rejoignant dans la même émotion,
celle de l'âme. Il y a échange.

L'œil s'est éveillé à l'intérieur de l'être ; l'invisible
est devenu réalité. La vision se fait avec le cœur.
La communication entre créateur et public.

L'œuvre d'art permet la réflexion, l'approche
d'un phénomène qui se situe en dehors du temps.
On découvre même parfois un massage
qui n'a pu être perçu que partiellement par son créateur,
car celui-ci dans un état inconscient
subit une marque, une empreinte qui le dépasse.

Rimbaud s'écrie dans *Le Bateau Ivre* :
« Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir ».

Chaque peintre, chaque créateur poursuit
sa vision cosmique, sa réflexion, mais l'éclat d'un son,
d'une couleur, d'un mot, d'une proportion
lui est dicté, souvent à son insu.

L'œuvre d'art existe par son espace, sa vibration,
son harmonie dans une conscience éthérique où artistes
et initiés s'abreuvent. Le créateur se dédouble.

Des visions s'imposent à celui qui enregistre,
reçoit, perçoit. Expression chamanique sans doute
où l'être pénètre un autre état de conscience,
avec la vision d'une révélation.

La forme cachée, enfouie, non visible,
irradie brusquement. Nous voici illuminés, enveloppés
dans la beauté fulgurante qui tout à coup se révèle à nous.
C'est que cet itinéraire est à la fois humain et métaphysique.

Tout ce qui est représenté est signe, mais aussi amour.
Tout ce qui est lumière visible
devient aussi lumière spirituelle.

Si l'on veut peindre un arbre, il faut comprendre
le langage de l'arbre, mais aussi pénétrer

l'essence de l'arbre ; finalement il faut être l'arbre lui-même. La forme apparente n'est alors qu'un support sans valeur réelle, mais elle est devenue vibration reliée au rythme universel.

Il faut dépasser les concepts de toute école ; il faut dépasser classifications et explications. Il faut se situer dans la contemplation de l'unité, n'être que vision intérieure, venir à la source première.

Avec le Un, nous avons le commencement et la fin de toutes choses, le germe de toute énergie. C'est le principe actif, créateur. Tout part de Un et y retourne ; c'est le symbole du Divin qui respandit dans la lumière blanche, avec toutes ses potentialités.

L'art est ainsi l'ouverture de tous les possibles. C'est un approfondissement de tout ce qui vit en nous, de tous les sens du symbole, la pénétration de l'ultime connaissance.

A chaque seconde, c'est donc un dépassement, une puissance de vision de plus en plus pénétrante et qui va jusqu'au cœur du sujet, s'intégrant et se multipliant en lui.

La vision coïncide alors avec toutes les possibilités du créateur et son imaginaire devient réalité physique non seulement pour lui-même, mais pour les autres qui, petit à petit, accéderont à cette vision révélée.

Cet imaginaire dépasse le fantastique, la création débridée et apocalyptique ; le monde du visionnaire est peut-être celui que nous côtoyons chaque jour, mais dont la manifestation jusqu'ici nous échappait ; c'est peut-être retrouver la vie d'une rose, d'une famille, d'une goutte d'eau.

Il faut en même temps tenter de pénétrer le signe des atomes dont la course et la vie tumultueuse nous échappent car nous ne pouvons comprendre la complexité croissante.

Mais l'œil spirituel regarde de l'extérieur vers l'intérieur. Alors s'établit une relation intime entre l'espace et le temps, entre la terre et le ciel, entre le jardin secret et le cœur, entre le positif et le négatif, entre l'homme et la femme.

C'est contrôler l'énergie qui unit les deux principes. C'est saisir l'identité profonde de tout ce qui est, c'est vivre et pénétrer intuitivement l'essence de ce que l'on regarde.

Pourquoi certaines œuvres d'art nous parlent-elles et nous émeuvent alors que d'autres nous laissent indifférents ?

En dehors de la technique maîtrisée, ce n'est pas la représentation extérieure que nous attendons, mais bien un climat, la projection révélant le corps subtil, l'âme de ce qui est.

Les limites du possible éclatent et révèlent l'amande intérieure, la substance intuitive. Du concret il faut passer dans l'invisible par la seule porte étroite.

Au-delà de la contemplation de la nature, au-delà de l'inspiration, c'est la communion intime avec le jardin secret, notre jardin secret mais aussi celui de la conception japonaise ; il est douceur ou forces déchaînées, allant de la sérénité à l'extravagance, à la folie, à la démesure. Car il faut qu'il y ait communion, union, amour.

Cette énergie créatrice s'exhale du souffle, ce rythme d'air qui prend naissance dans la région du ventre ; selon une expression populaire il faut créer avec ses tripes. Créer à partir de ce qui paraît vil et nauséabond, mais en l'exaltant jusqu'à la lumière, jusqu'à l'or spirituel qui est aussi soleil.

Ce rythme passe dans le sang, dans le cœur : c'est la puissance transfigurée. L'homme de chair disparaît ; il n'est qu'un support à l'homme transmué en énergie subtile, en essence de l'être.

Cet être subtil, cet être principe ne s'appartient plus. Il prête son savoir humain, sa technicité à ce double, à cet autre lui-même qui le dépasse et le prolonge. C'est dans le climat ou l'hypnose, du dédoublement, que la véritable œuvre d'art doit naître, avec cette part de l'imaginal que l'on ne saurait définir dans notre langage humain.

Cette représentation immanente d'un pouvoir sacré confère une force qui anime tout ce que nous allons entreprendre et qui dépend de tout ce qui vit dans la nature, que ce soit dans le minéral, le végétal, l'animal ou l'humain.

Émerge alors cette force du devenir en éternelle mutation. Bien entendu la simple interprétation littérale ne peut alors nous laisser que sur notre faim, montrer notre incompréhension.

Il faut que le créateur soit naturellement inventif, inconcevable dans son merveilleux. Ce n'est que par une lecture progressive que nous parviendrons à nous laisser au niveau de ce novateur qui a su lire, opérer la transmutation des éléments, de la matière, de son moi toujours perfectible.

Il faut encore dire et redire que l'univers est rythme, harmonie ; que tous les éléments qui le composent sont en rapport avec toutes les autres parties.

Le peintre est un observateur ; il se gorge de signes, de lignes, de volumes, de couleurs ; il est attentif à la nature, à sa vie et il restitue dans son œuvre cette étrange harmonie, cette divine proportion dont il a même su établir une définition mathématique.

Tout ce qui est vécu est le reflet de l'imaginaire, avec son imprégnation des formes du rêve, de la méditation et aussi de l'humour. L'artiste, être mystique, entre dans l'harmonie universelle ; il est en communication avec l'unité économique.

Son rêve chamanique le fait agir sur ses concitoyens auxquels il transmet sa vision ; mais il n'est pas toujours compris, car il est difficile d'êtreindre les multiples facettes de chaque chose, qui elle-même a son souffle, son rythme, sa force.

L'homme vit alors dans la solitude, dans l'attente d'un signe qui ne viendra peut-être jamais. Chaque être est seul, prisonnier de son monde, mais aussi de sa peur, de ses phantasmes, car il sait qu'il est limité ; et cependant il a soif d'infini.

Il voudrait tout posséder, pénétrer chaque esprit, tout comprendre. A la vision extérieure il apporte sa sensibilité intérieure ; mais il sait que cela n'est pas encore suffisant et de cette confrontation désespérée naît la détresse de l'artiste qui lutte désespérément, incapable d'atteindre cette plénitude dont il a seulement conscience.

Destin tragique de celui qui ressent l'Unité sacrée de chaque chose, qui entrevoit la sérénité, et qui ne peut parvenir à la Perfection.

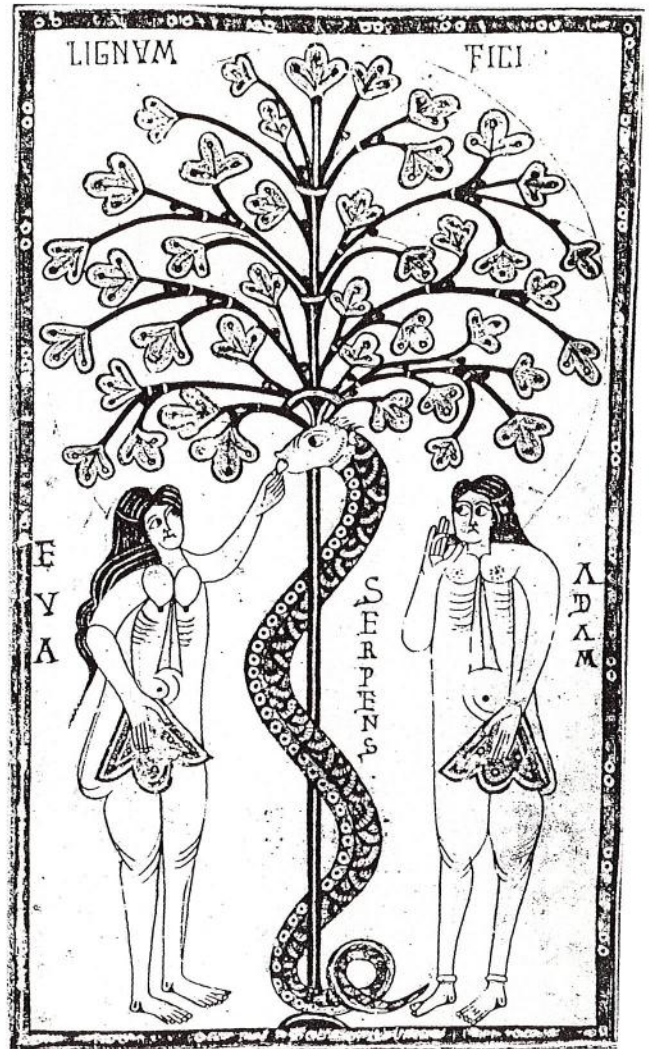
Son cri désespéré débouche parfois sur la folie, car pour atteindre l'invariable milieu, la tension est trop forte pour un esprit humain.

Il est difficile d'accéder à ce centre immobile qui est aussi mouvement comme le suggère le moyeu de la roue qui toujours tourne.

L'homme terrestre ne peut être aspiré par l'infini ; il ne peut atteindre l'absolu. Il ne peut en avoir qu'une approche, une conception de l'Imaginal, où l'unité règne au centre de tout. Cette unité, c'est le divin, et l'on peut rejoindre le cri de Lawrence :
« Il faut être terriblement religieux pour être un artiste. »

Allons d'un pas serein vers le vertige lucide de la recherche artistique, de la voie royale de la peinture qui est un reflet visionnaire de l'unité.

Cultivons avec amour notre jardin secret, reflet d'un paradis perdu, mais atteignons l'autre rive, les îles vertes du fond de l'âme grâce à la vibration de trois simples couleurs de base, cette trinité divine.



Arbre de Vie, Codex Albeldense,
Bibliothèque du Monastère Royal de l'Escurial.

— J'allais dire cette triade — et sachons aussi que nous ne pourrions jamais analyser le merveilleux, cette réalité illusoire.

Jean-Pierre Bayard, Ecrivain, Directeur de Collection
aux Editions Dangles.
Parmi 25 ouvrages, citons
« La Symbolique du Feu », Réédition Guy Trédaniel, 1986
« La pratique du Tarot », Editions Dangles, 1987.

POÉTIQUE ET PHILOSOPHIE DES PAYSAGES

Roland de Miller

L'art moderne, dans presque toutes ses variantes, est abstrait et décadent parce qu'il est issu d'une pensée intellectuelle séparée des corps sensoriel et spirituel de l'homme, séparée de la Nature et de l'Esprit.

Que trouve-t-on en couverture du numéro de la revue AD HOC N° 0 consacré aux enjeux de l'art avant l'an 2 000 ? La photo d'une salle vide. Cela illustre dramatiquement la déshumanisation et la perte de tout sens, de tout référent réel, de toute tradition, de toute la diversité que l'ethnologue Robert Jaulin a dénoncé comme « les Chemins du Vide ».

Bien-sûr dans une salle vide tout est possible, mais comment maintenir un sens à notre vie et un équilibre avec notre milieu de vie quand certains s'évertuent à vider les chambres et les consciences de toute référence au passé, à couper nos racines organiques et spirituelles, et à affirmer l'homme nouveau et l'art nouveau en opposition avec ce qu'ils ont été jusqu'à présent ?

L'intelligentsia ne fait pas de sentimentalisme mais des « sciences sociales ». Terminée l'expression de la jouissance artistique, du plaisir esthétique. Les poètes du terroir et les peintres du bocage se raréfient. Ce sont les écrans informatiques et le mobilier design qui règnent en maîtres absolus. Parce qu'ils baignent dans une culture matérialiste, contingente et politisée à outrance, même les écologistes militants semblent accepter l'impérialisme de l'art abstrait et la disparition de la peinture figurative.

Aujourd'hui la critique littéraire et artistique prétend donner des clefs et des grilles pour une interprétation « objective » : *quel manque de modestie !* (De même les sciences humaines apportent un nouveau discours savant qui prétend rendre caduc l'affectivité et l'émotion). Il est mal vu de dire que l'on aime le tableau d'un petit maître du XIX^e ou qu'il existe des canons stricts de la beauté.

On n'a jamais autant critiqué le romantisme depuis qu'on a renoncé à le vivre et qu'il s'éloigne dans une représentation mythique. Les activités artistiques se présentent comme des remèdes tout indiqués aux dangers d'étouffement de notre civilisation cérébrale : elles revivifient les facultés créatrices desséchées.

L'art, et l'art naturaliste en particulier (animalier et paysagiste), est une antidote à la schizophrénie moderne parce qu'il exige la recherche du contact direct et sensoriel.

Pensons à ces peintres chinois pour qui le plus important dans la peinture de paysage c'est de suggérer le souffle de la respiration de celui qui observe le paysage c'est-à-dire le rythme du vide et du plein. Encore la philosophie du Tao : pas de création artistique véritable sans une santé physique épanouie et durable !

Il existe une autre écologie que celle qui est préconisée par les mouvements écologistes : il faut aujourd'hui réfléchir et agir sur l'écologie psychique : la recherche de l'Autre, de la complémentarité, donc de la Nature libre et sauvage.

Ce qu'il importe de sauver dans le paysage, c'est la nature, cette force irréductible dans son essence, même si la réduction de sa diversité extérieure crée une salutaire protestation. Les réactions des hommes face aux divers milieux naturels ont pour base des motivations qui restent encore bien obscures.

Il est cependant certain que la nature disparaîtra fatalement si le problème n'est pas posé et résolu sur le plan le plus essentiel, celui de la psychologie humaine. La réconciliation avec la nature ne peut pas rester dans le domaine technique et décisionnel, extérieur soit-disant « neutre » mais elle comporte essentiellement des composantes affectives, émotionnelles et métaphysiques.

Comment lutter contre la transformation et la banalisation du territoire si en nous ne proteste pas l'exigence, le besoin impérieux d'une nature sauvage et indomptée ? Comment faire rempart contre l'idéologie de profit et de croissance matérialiste si nous ne nourrissons pas chaque jour un sentiment d'alliance avec la nature ?

La technocratie ne tient-elle pas son origine en partie à la désacralisation de la nature ?

N'en déplaise aux manipulateurs de capitaux, d'hommes, de machines et de concepts, qui prétendent parfois voler au secours de l'environnement, c'est bien à cause d'eux que le paysage français saigne de toutes parts.

Les tentatives de conciliation entre l'économie et l'écologie sont des palliatifs temporaires qui masquent la profondeur où s'enracine le mythe judéo-chrétien de la supériorité de l'homme sur la nature, le mythe d'une Création au service de l'homme. Il est temps de dépasser cet anthropocentrisme qui nous a longtemps aveuglés.

Par delà tous les plans d'aménagement, règlements et mesures concrètes, ce que nous avons de mieux à faire pour sauver les paysages, c'est *d'éduquer notre sensibilité* à la nature, de *développer notre tempérament d'artiste*.

Pour retrouver une alliance entre les paysages vivants de la terre et les paysages intérieurs de l'homme, il faut que celui-ci descende de son piédestal. *L'homme doit parfois être « remis à sa place »* et il l'est toujours avec la nature comme arrière-fond : c'est ce qui explique les peintures chinoises ou japonaises où les personnages humains sont si petits dans le vaste paysage. Voilà une *humilité* dont nous aurions bien besoin en Occident, tant dans les arts que dans notre relation avec la nature.

L'art des jardins au Japon, tout comme l'antique géomancie chinoise, est fondé sur le respect des choses et de la nature, et quand il y a transformation, ce n'est pas sans avoir compris l'essence profonde d'un lieu ou d'une plante.

L'effort de l'architecte de jardin au Japon tend à retrouver le paysage inviolé ou, si l'on veut, à rendre la liberté aux pins, aux pierres, aux rivières et aux lacs. Il y a là une idée capitale : c'est en redonnant sa liberté à la nature asservie que l'homme desserrera l'étau idéologique et technologique qui l'étouffe aujourd'hui.

Dans la civilisation traditionnelle, l'homme a toujours agi et s'est organisé en fonction non seulement de la nature mais d'une surnature qui lui est intimement liée sinon confondue. La grande faillite de la modernité est son incapacité à rendre compte de la dimension spirituelle de l'homme, de son lien avec le Cosmos dont la Terre est le reflet. Il en découle que les gens et les choses ont perdu leur grâce (esthétique et spirituelle), les sites et les paysages ont perdu leur âme.

La paix des champs est aujourd'hui morte, coupée d'autoroutes, violée par les tronçonneuses perce-oreilles et le trafic des avions. Les autoroutes, le béton, les stress et l'artificialisation des objets de la vie courante ont émoussé nos perceptions sensorielles et comme macadamisé nos paysages mentaux, où il existait jadis une mouvance réceptive qui était les chemins creux de notre sensibilité.

La discordance entre l'homme et le paysage naturel n'est que le reflet extérieur d'une

crise spirituelle interne à l'homme moderne, une scission entre les sphères rationnelles de la pensée (cerveau gauche) et les sphères de la sensibilité, de l'intuition et de la création artistique (cerveau droit). L'approche écologique globale est d'abord une révolution mentale et culturelle avant d'être une lutte, une gestion, une science et une politique.

La destruction de la nature est moins le fait des contraintes économiques que des pulsions agressives qui les commandent. C'est l'esprit humain, c'est la mentalité des sociétés qui se projettent sur le territoire comme sur un écran. Quand on a des sentiments de haine, tout l'environnement s'en ressent.

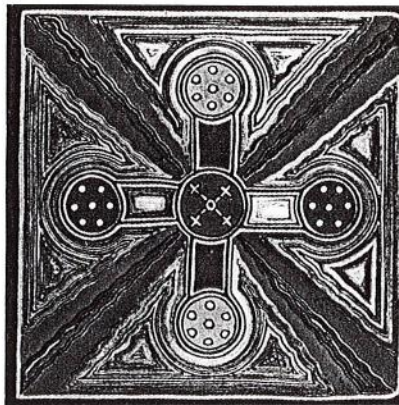
Si les hommes sont violents, la nature aussi devient violente. En ville bien des immeubles-tours qui agressent le regard reflètent l'arrogance des architectes qui les ont conçus.

Un paysage est une conception du monde, a dit en son temps François Paulhan. Pour retrouver l'équilibre entre l'homme et la nature, il faut d'abord amener l'homme à se reconnaître et à acquérir de nouveau la vision globale de son milieu naturel, de sa parenté cosmique et de son histoire.

Il y a là toute une sphère affective et émotive, la part du sensible et du métaphysique, qui répugne à la plupart des aménageurs soumis à l'Economisme totalitaire. Peut-être leur refus tient-il d'une castration inconsciente à l'égard de la puissance maternelle et féminine que représente la nature ?...

Et pourtant *le sentiment de la nature* est virtuellement là en chacun de nous. Il ne demande que des conditions favorables

Nierika Huichol.



(individuelles, éducatives, culturelles) pour s'épanouir et devenir conscient. On pourrait le comparer au sentiment maternel chez la femme.

D'ailleurs, il tient de la même ouverture du cœur et c'est toujours la part féminine de notre être qui s'émeut devant la nature. Ceci parce que la structure profonde de l'inconscient humain révèle des correspondances avec les formes et les rythmes de la nature.

Aucun espoir de conserver la nature si elle n'est pas reconnue comme valeur sacrée, transcendante, reflétant un ordre qui dépasse les valeurs humaines. Si nous redonnions à la Terre, au monde végétal, au monde animal leur valeur sacrée, par voie de conséquence nous redonnerions à l'homme sa dimension sacrée c'est-à-dire cosmique ou spirituelle, et à partir de là tout changerait dans notre civilisation.

Le centre de Documentation Eco-Philosophique que nous avons créé en 1981 est consacré à l'histoire culturelle du mouvement écologique, à la philosophie de l'écologie et du naturalisme dans tous leurs aspects éthiques, littéraires, poétiques, artistiques, spirituels et scientifiques. Il réunit une bibliothèque exceptionnelle de 5 000 livres, des centaines de périodiques, d'abondantes archives françaises et étrangères et de nombreuses bibliographies. Les membres du C.D.E.P. reçoivent plusieurs fois par an des catalogues de livres modernes ou épuisés mis en vente par correspondance.

La collection « Le sentiment de la nature », que nous animons aux éditions Sang de la Terre et où deux titres sont déjà parus en 1986, s'efforce de défendre les mêmes idées.

Roland de Miller, Ecrivain, « Nature, mon amour », « Les Noces de la Terre ». Le Château, Sigoyen 04200, Sisteron.

LA MYSTIQUE « ÇA PIQUE »

Katia Feijoo

Entériner que l'art est unitaire et harmonie, que les êtres peuvent se croiser dans la vérité, me donne la furieuse envie de jeter les pierres dans le jardin. Ce secret de polichinelle dénonce la fausseté de l'ensemble et m'oblige à constater la déficience de la nature.

Si le christianisme est né d'une guerre d'apocryphes, si le texte évangélique est une synthèse savante du trucage des citations bibliques, nous vivons d'une façon éclatante dans la contrefaçon. *Notre seul recours est donc l'irreprésentable ou la grâce.* Le secret serait donc propice à faire apparaître le désordre de l'espèce, le vide absolu dans lequel se manifeste l'existence de l'art.

L'art du vingtième siècle comme entreprise narcissique, ne cesse d'exhiber au grand jour les limites organiques de l'être et tout le simulacre qui lui est attaché. Il vaut donc bien mieux écouter par les yeux, entretenir le flamboiement d'une ligne, l'or de la mouvance. Répondre au crépitement d'un jaune et d'un bleu dans le tableau, engendre le dialogue entre l'artiste et le regardeur.

Chez Kurt Schwitters, la peinture met à nu l'élément subjectif comme moyen de prendre conscience de la nature et de communiquer. L'essentiel étant de créer. L'artiste proclame le caractère néfaste de l'expression dans l'œuvre d'art. Afin de ne plus se laisser abuser par le produit illusionniste, Daniel Buren contamine l'environnement, développe la plasticité visuelle pour reconnaître un nouvel espace. Malgré les notes écrites qui accompagnent le travail. *Silence de l'art. Indicible mystère renvoyant à l'invisible.*

Si le visible passe par les mains de l'artiste, il reste un en-deçà de ce passage. Ce lieu où le temps indique que nous avons un dedans du corps, dans lequel notre savoir n'avance pas. Il restera à jamais invisible ; la peinture ne regardant qu'un côté du corps. Sans doute faut-il chercher dans la nature et non dans la réalité. C'est ce que l'art a toujours fait. Par le réalisme naturel il vint peu à peu à la réalité abstraite.

Dans « la ronde de nuit » de Rembrandt, la main du peintre évide notre regard. La couleur s'effiloche subrepticement en blocs autonomes et superposés. La peinture devient ici la collaboration conflictuelle du rêve et de la mémoire de la conscience et de l'inconscient. Monde d'ombre et de lumière, concentré d'énergies en opposition ou en accord, abritant une somme de tensions à l'état élémentaire. Cela seul justifie l'action de peindre.

D'où l'ambiguïté fondamentale de la peinture, habitée de forces changeantes. Le visible peut-il être clôturé, capté ?

Scénographie déchirée, alchimie de la vision, champ de l'utopie, zone ouverte et risquée du tableau de Rembrandt. Ce corps étalé dans la « ronde de nuit » garde le mystère inhérent de tout art. Parce que celui-ci n'a pas d'espèce l'acharnement enfantin de Paul Klee, soulève l'émotivité singulière d'une

œuvre échappant à la somme de perceptions, de souvenirs d'imagination à laquelle on tenta de la réduire.

Brume imbibée de poisons, perte des figures, étirement des lignes, déplacement constant des points du dessin-instabilité fondamentale du travail de Klee. *Celle du corps qui regarde.*

Entreprise de fragmentation, des fissurations des travaux de l'hourloupe de Jean Dubuffet, alors que nous pensons vraiment le corps comme unité. L'architecture du regard, impropre à globaliser, nous pousse aux gestes désarticulés. Pollock, le sut intimement, lui qui risquait son corps dans l'espace éclaté du « DRIPPING ».

L'art véritable n'a de cesse qu'en renversant les limites d'un monde où l'ordonnance vacille. Puits intérieurs des bouches ouvertes de Piero Della Francesca, rappelant la menace de l'esprit universel. C'est le regardeur qui fait déferler la couleur ou la ligne d'un mur à l'autre, et fait revivre l'espace iconoclaste et incertain du tableau. *Il y a de la perte et de la dépense en peinture.*

Les sculptures de Charles Sidmonds nient l'édifice social et bâtissent des ruines pour dialoguer avec le somptuaire. Chez Rubens, tout naufrage vers le bas alors que le désir des crucifixions est d'aller vers le ciel. Goya dévalue l'ordre social dans la matière noire en décomposition des peintures qui hantaient son salon et sa salle à manger.

Entre le corps humain et l'art, il y a les conséquences d'une guerre.

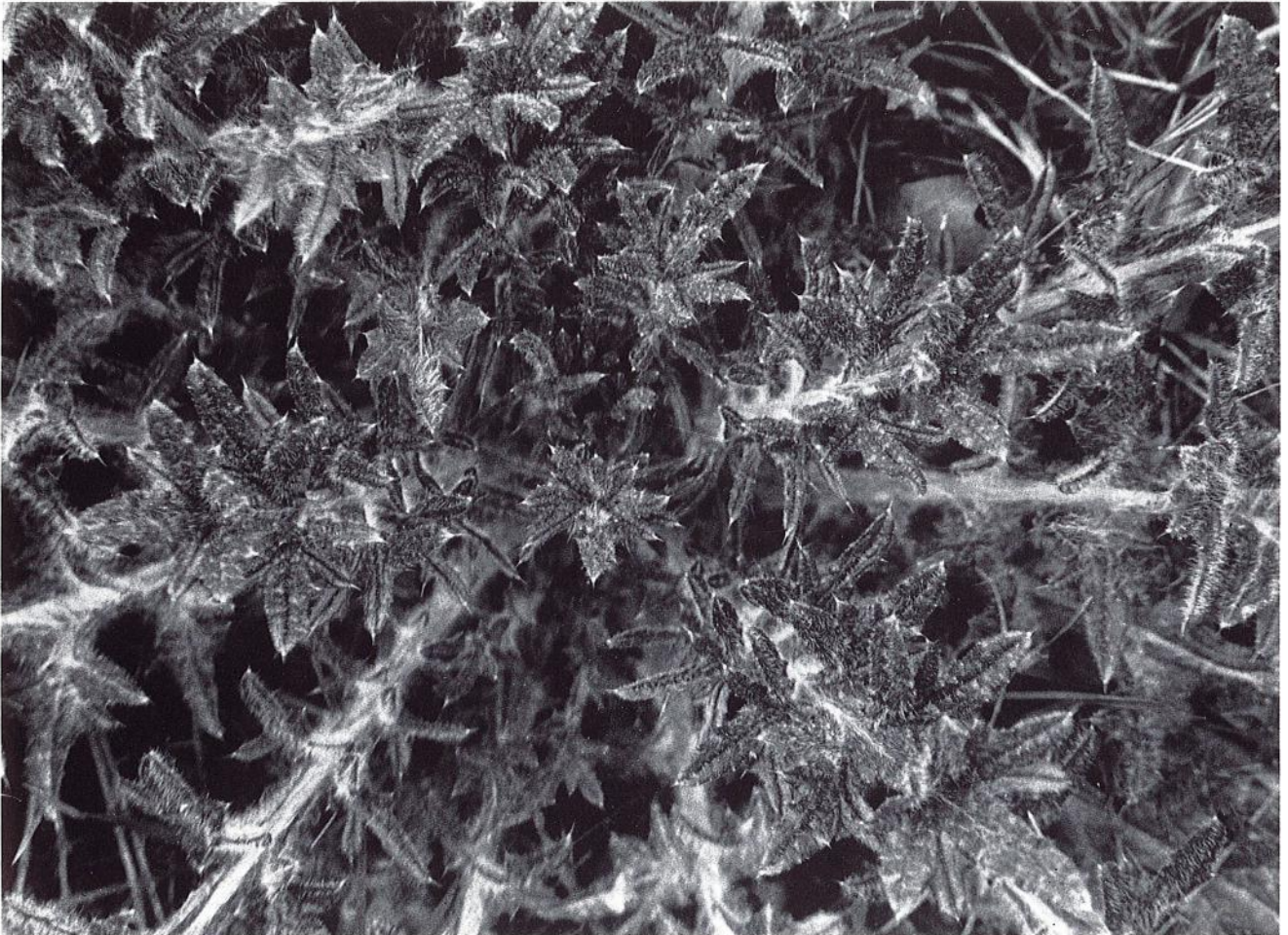
Tout ce que l'artiste édifie, constitue un jardin de l'amoncellement de nos corps démembrés. Egratignures, points, cassures, ombres, lignes épaisses ou fines : Richard Tuttle retrouve la peinture au-delà des contraintes économiques habituelles. Il fait de l'art à partir d'événements visuels ou physiques très ordinaires. Déposer une ligne et son ombre portée, pour que celle-ci prenne en compte la totalité du mur.

Devenu signifiant, le mur exhibe la marge fragile entre l'éphémère et le durable. Le regard devenu psychique et moral, affirme ainsi une éthique de l'indifférence par rapport au contenu global.

Peut-il y avoir beauté dans ce jeu poreux à l'infini, entre différence et indifférence ?

L'infini se change alors, en un destin soudé à la vie et inscrit sans limites, l'étendue même du monde. Claude Vialat supprimant l'histoire, annule la représentation et nous aide au silence. Il nous oblige à vivre le tableau dans l'illimité et la peinture dans sa totalité.

Faire parler l'innommable et démontrer que ce qui parle, cache le ciel derrière lui.



Raoul Hausmann, 1930, photographie. Allemagne.

PEINTURE AU JARDIN SECRET

Henri Guibal

*« J'apprends à voir. Je ne sais pas pourquoi,
tout pénètre en moi plus profondément,
et ne demeure pas où, jusqu'ici, cela prenait toujours fin.
J'ai un intérieur que j'ignorais. Tout y va désormais.
Je ne sais pas ce qui s'y passe. »*

R.M. Rilke

« Les cahiers de M.L. Brigge »

Dire mon plaisir, comme celui que j'ai après
une longue nuit de sommeil, le plaisir de sentir son corps
s'ouvrir au moindre mouvement du vent,
sentir tout à coup la démesure de ses pas.

Je vais à l'atelier. Peut-être est-ce son odeur
qui fait que j'y rentre chaque fois avec surprise.

Un mélange d'essence de térébenthine, de colle,
de siccatif, de papiers humides.

Pourtant, des étincelles sèment mes gestes trop vieux,
mes hésitations et mes craintes. Une lointaine odeur
de plaisir allait disparaître...

Que vais-je y trouver ? Que va-t-il me donner ?

Mon monde s'ouvre à moi, avec ses sonorités,
ses musiques inoubliables qui nourrissent mon geste
et ma couleur. J'y chemine avec bonheur.
Marcelline est là, et je cherche avec elle l'épingle.

Il y a dans mon atelier un monde privilégié,
celui où j'écoute Pergolèse discuter avec Rembrandt.
L'équilibre y prend son envol, même au profond
de mes papiers déchirés, de mes toiles mortes,
de mes ratures, de mes coups de pleurs,
de mes illusions. Je me laisse prendre par mes amours.

Je jardine mon lieu secret. Je plains parce qu'il est inviolable.
Maintenant, je mélange mes couleurs
dans les boîtes en fer blanc. Autour de moi,
trois supports de grandes dimensions fixés sur le mur.
Je vais peindre. Mais, peut-être, ai-je déjà quitté ce monde ?
Ou bien suis-je en train de pleurer de plaisir ?

Mon lieu est habité de mon ombre, mon atelier
est ma douceur, j'y vais chaque jour
pour y vomir mon plaisir. Je ne peux m'en passer,
je peins... je peins.



Henri Guibal 1986
Encre de Chine 24 × 21 cm
Collection privée

CÔTÉ COUR, CÔTÉ JARDIN

Claudine Fiévet

Ce titre, à nos oreilles d'acteurs, en permanence aux aguets, essayant de débusquer derrière chaque personnage de théâtre le tintement le plus intime de la personne qui se cache derrière, a résonné immédiatement comme un écho.

En effet, le théâtre que nous pratiquons, essayant de mettre en jeu les écrits contemporains des femmes et des hommes d'ici et de maintenant, trouve sa place dans cette même proposition mais juste peut-être renversée :

*LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN
COMME PEINTURE DES JARDINS SECRETS,
forme de réponse-boutage à la belle proposition
du colloque de 1986.*

Et le pluriel « Jardins secrets » nous intéresse d'autant plus que le théâtre se trouve être par excellence le lieu même du croisement de plusieurs intimes jardins. Celui de l'auteur d'abord, le déclencheur en quelque sorte qui, donnant le coup d'envoi, permet ensuite aux imaginaires du metteur en scène, des acteurs, du décorateur, voire du musicien, de se mettre en branle et de laisser filtrer dans cette création, chacun, un peu de son « Jardin Secret » tout en servant le projet commun.

Le théâtre qui nous « regarde » disons depuis environ Samuel Beckett jusqu'à Michel Vinaver et plus, en passant par Louise Doutreligne ou autre, tente par une écriture « trouée » faite de silences, de pleins et de vides, de cerner les « secrets » du non-dit.

Cette année 1986 par exemple, de janvier à décembre, a été consacrée à l'approche, sous de multiples formes, de l'œuvre intimiste de Louise Doutreligne : dix ans d'écriture de 76 à 86, ce qui a donné PETIT' PIÈCES INTÉRIEURES. Nous sommes passés par diverses dimensions de plateaux, et différentes villes : Limoges, Guéret, Paris, Poitiers, Avignon, Tulle, et de nouveau Limoges.

Il y a eu des lectures-spectacles, des écrits-dits, du théâtre à domicile, de la vidéo-théâtre, mais néanmoins, comme l'indique clairement le titre PETIT' PIÈCES INTÉRIEURES, nous étions sans cesse au cœur même du « Jardin secret » de l'auteur, long parcours chaotique d'une femme contemporaine sur la voie de l'Amour.

Apparemment rien que du banal dans ce théâtre, des petits événements « la moquette, la machine à café ce n'est pas digne du théâtre ! », ou des chaussures qui font mal, ou des rendez-vous ratés, mais finalement les mêmes questions que chez Shakespeare :

Pourquoi vit-on ?

*Pourquoi accepte-t-on jusqu'au bout
tout le parcours de la joie et des souffrances ?*

Mais, pour aboutir à ces éternelles questions sans âge, ce théâtre contemporain affirme d'abord une espèce de *Discrétion*. Pas de grands événements, de princes, de guerres, de luttes sociales, etc. Non... Juste une volonté de démontrer peut-être que l'exercice théâtral ne se passe pas toujours forcément dans l'apostrophe violente, dans « l'accrochage » comme on dit...

La violence peut emprunter d'autres voies comme par exemple ce continuel Voilement/Dévoilement spécifique à cette écriture qui permet au spectateur d'entrer petit à petit dans un univers différent, donc secret, sans l'agression volontariste d'une intimité révélée à coup de slogans tels que les prône une certaine pratique de la publicité et de la pornographie.

D'autre part, ce Voilement/Dévoilement des personnes/personnages s'effectue toujours dans un espace donné (route avec arbre, chambre d'hôtel, filiale d'entreprise...), et c'est là que le scénographe/décorateur pourra insuffler tout le battement de son « Jardin secret », et, après tout, « les multinationales de Michel Vinaver sont exactement ce que sont les royaumes chez Shakespeare. Elles sont ni plus ni moins théâtrales ! ».

Cette écriture théâtrale qui pratique le fragment, la non-continuité, la brisure permet aux acteurs de livrer le plein de leurs imaginaires sans peser sur les mots, sans caricaturer, car elle leur donne une manière tout à fait particulière de respirer le vide, de reprendre le mot ou la phrase laissant leur personnalité la plus secrète circuler librement dans les interstices.

Cette invention permanente de l'acteur dans la mise en voix et en corps de cette écriture témoigne encore une fois du pouvoir fantastique du théâtre à déjouer autant qu'à réfléchir nos oppressions et nos bonheurs les plus cachés.



Claudine Fiévet « Croq'd'amour à domicile » 1986-1987. Photo Robert Deconchat

Ces ellipses, ces sautes, ces brisures de l'écriture laissent au metteur en scène la liberté d'inventer une entrée possible parmi la pluralité des chemins proposés par l'écriture. Il invente son tracé, ses allées, ses bosquets, ses recoins, ses fontaines, ses marches ombragées, ou ses bancs ensoleillés, ses tombées du jour ou ses clairs de lune.

Cette recherche sur l'écriture contemporaine ouvre la voie vers une chose des plus rares : une liberté d'accès et une liberté d'itinéraire du spectateur face aux « Jardins secrets » de l'auteur.

Et, même si ces structures nouvelles sont parfois désopilantes, elles restent toujours vivifiantes, réfléchissant quelque chose de notre monde, et nous donnant la possibilité d'en capter ses plus « SECRETS JARDINS ».

Compagnie Fiévet-Paliés
Claudine Fiévet, Comédienne,
Directrice d'acteur, Auteur de Térésa d'Avila,
Petit' Pièces Intérieures
avec Jean-Luc Paliés, Comédien, Metteur en scène, Adaptateur,
A œuvré avec Reylaz, Debauche, Mesguisch,
Rosner, Girones, Lasalle, Heymann, Wenzel, Dubois
Action Théâtrale à Paris, Avignon et Limousin.

DADA AU COEUR DE LA FORÊT

Catherine Pineau

*Ce court texte est dédié à Urola Nnashmua (1)
à Joël Thepault, Touati Mernitz, Abdelaoued Ckhrirate,
Sidi Salah Semlali, Brahim Zerouali, Elyazid Kherbache,
Mohamed Mzidabi, Andry Andriantsilaniarivo,
Daniel Martineau à tous les artistes ici présents
artophones, et à tous les autres qui sont aussi des artistes...*

DADA OUI OUI

S'il vous plaît, formule dérisoire...

Le poète, le peintre, le sculpteur, les pieds sur la grève
regardent l'agitation de la mer du monde en furie,
pétroliers, sous-marins, transatlantiques
des croisières touristiques et culturelles, drapeaux,
filets, bombes et poissons dans le chaos de la tempête
de ce monde aujourd'hui. Sourire aux lèvres,
cheveux blancs aux vents, ils tiennent par la main les enfants...
Plus de blabla, dada est hic et maintenant,
réapprenons la vie...

Limogeons nos idées toutes faites, écoutons le présent
manifeste dada baba, b.a. ba. Réapprenons au cœur
de nous-mêmes, fourrés dans la forêt d'ici à l'ailleurs,
le tamtam de la terre, de l'air de la mer dans le cosmos.

Etre ENTRE à la croisée des chemins :

Voici ce qui nous est donné à Limoges comme ailleurs,
« trop touffu, trop divers, trop contradictoire,
trop dispersé, trop trop car ENTRE » (2),
entre l'Afrique et Limoges, le Maroc, l'Algérie,
le Canada, inter-relations permanentes entre le visuel,
l'écriture et le sonore, il suffit de passer le pont (3)
transculture naissante où note « ignorance bourgeoise » (2)
à chacun doit brûler pour accueillir le feu premier...
de la ronde des hommes au cœur de la forêt ...

Soyons les bourgeons naissants
puisque'il faut naître pour mourir un jour.

Dans la jungle des villes et des champs
telle est la permanence du mouvement ici comme ailleurs
« à cause de la simultanéité des événements, de la publicité,
du commerce de la sexualité, des affaires,
de la communauté, de la politique, de l'économie » (2).

Débarrassons-nous « des idées superflues
qui ne mènent à rien » (2). Soyons aphones,
des « francs-phones » avec humeur,
avec humour, avec amour ».

**« chien d'arrêt damo birridamo holla di funga
qualla di mango damai da dai omballa damo
brs pffi commencer Ablr Kppi commence début début
sei hei fe da foyer demandé
travail
travail
brä brä brä brä brä brä brä brä brä (2)
sokobauno sokobauno sokobauno »**

« En France, ce genre de poésie »... est « le vol plané
de la raison cosmique, par dessus les foires dérisoires,
le soir avant d'aller vous coucher, faites défiler
la vérité dada devant votre œil spirituel, puis adhérez
à Dada car Dada vaincra, c'est sûr (2).

ART DECO ART DECO A.D. A.D. c'est sûr.

Nous remercions tous simplement Adrien Dubouché,
Raoul Hausmann de nous avoir précédé
et de nous permettre de nous retrouver sur ce plancher
de châtaignier au cœur de la forêt du monde.

Nous remercions aussi Jean-Claude Peyronnet,
président du Conseil général, Catherine Bourdeau,
directrice de l'Agence technique culturelle
de la Région Limousin,

Jean-Claude Groussard, directeur régional
des Affaires culturelles, Madame Monique Blin
et tous du Festival de la Francophonie,

Monsieur Grassin, directeur de l'Université
de la Francophonie, Marthe Prevot ;
Guy Tossato, conservateur du Musée
départemental de Rochechouart,

Roger Vulliez pour son travail de conception
et de recherche sur les photographies de Raoul Hausmann
et toutes les personnalités et artistes ici présents
et nous vous invitons à nous réunir
autour de ce vin d'honneur qui nous est offert.

Le 16 octobre 1986

(1) Anagramme de Raoul Hausmann.

(2) Extrait du catalogue de Raoul Hausmann,
Musée départemental d'Art Contemporain de Rochechouart.
Edition W - Mâcon.

(3) Photo de Raoul Hausmann,
« Le Pont » 1954 : Passerelle Montplaisir à Limoges.

Jacques et Catherine Pineau.

Texte prononcé lors de l'inauguration des expositions « DADA AU COEUR DE
LA FORÊT » de « Joël Thépault » et « Les Etudiants Francophones de
l'E.N.A.D. de Limoges ».



Raoul Hausmann, « Psychogramme » 1917
Huile sur toile 69 × 54 cm
Collection Musée des Beaux-Arts de Bordeaux.
Extrait du catalogue Raoul Hausmann. Editions W. 1986.

PAS D'ART PRÊT-A-PORTER

Raoul Hausmann

Tout ce que nous voyons n'existe pas,
car nous ne le voyons pas réellement.

Notre vue n'est qu'imagination, tous les rayons optiques
sont préfabriqués d'avance dans le cerveau
et son centre optique, qui nous procure
une « vue-ordonnée » et saisissable par le cerveau,
dont nous ne connaissons pas le fonctionnement,
ni « l'ordre » de nos idées.

Les accumulations de la matière, les « objets »
émanent des rayons que notre appareil
de réception « l'œil » capte à ses rencontres,
mais ces émanations sont depuis des millénaires
adaptées aux conventions et habitudes.

Ainsi nous pouvons dire, que nous ne possédons pas
une vue réelle, mais une suite de conventions imagées,
qui nous font croire, que les objets sont des
accumulations
« véritables » de matières.

On croit savoir que la vue du nouveau-né
n'est composée que par des « taches » non ordonnées,
et il paraît assuré, que la vue s'ordonne
en une certaine « simultanéité » avec le développement
du langage, c'est alors une « eido-phonie ».
Autrement nous ne pourrions pas constituer
une « idée ordonnée » des objets de notre entourage.

Une perception « objective » des objets n'existe pas,
elle est imaginaire, comme toutefois
les formes conçues par notre « cerveau ».

J'ai dit, chacun son propre artiste.

Tout ce qu'on fait, est de l'Art.

Mais il faut le faire. Prendre quelque chose de tout prêt,
n'est rien, si l'on ne lui donne pas un sens,
une intention, une direction.

Assembler des objets tout faits, c'est indiquer
une direction, c'est nouveau.

Prendre un objet qu'un autre a fait et le signer,
n'est pas de l'art.

Les assemblages du son, du langage, des objets
deviennent de l'art, si on les groupe autrement que
prévu
dans leur première conception.

L'Art : c'est faire ce qu'on voit autrement que la nature
ou la destination première.

L'Art est une re-crédation d'un état primitif
en le transformant en un autre état-autre,
supérieur à l'état premier.

Prends une goutte d'eau dans la bouche,
crache-là et tu en fais de l'Art.

Prends une goutte d'eau et regarde-là,
c'est bien, mais ce n'est pas de l'Art.

Je dis, chacun doit être son propre artiste.

Textes inédits offerts en 1971 par Raoul Hausmann à Patrick Jude.

Raoul Hausmann, Artiste, né en 1886 à Vienne, a vécu trente-trois ans à Limoges, est mort en 1971 à Limoges.
Dans le cadre du Centenaire Hausmann en 1986

— Raoul Hausmann. 1886-1971. Musée Départemental d'Art Contemporain de Rochechouart.

— Catalogue Editions W., 2, rue Perrier - 71000 Mâcon.

— Raoul Hausmann. Photographies 1946-1957. Catalogue A.T.C.R.L. Conception Roger Vulliez.

— « Dada au cœur de la Forêt ». Hommage à Raoul Hausmann. Atelier-Galerie de l'E.N.A.D. de Limoges.

— Raoul Hausmann. Les Peintures de 1959 à 1964. Fondation Cassan et Musée d'Art Moderne de Céret. Catalogue François Lagarde.



Raoul Hausmann, « Sans titre » 1956
Gouache, un peu d'aquarelle sur papier humide par endroit 65 × 50 cm.
Collection privée
Extrait du catalogue Raoul Hausmann. Editions W. 1986.

ENTRE L'ÉCRITURE ET LA PEINTURE

Michel Giroud

Un jour Rimbaud prononça son admiration pour les enluminures et les enseignes peintes, un autre jour Mallarmé dit sa passion du matériel typographique et nous offrit une partition, un tableau en noir et blanc, première mise en scène scripturaire libre avec « le coup de dés », un autre jour Apollinaire, dans les années 14, affirma « et moi aussi je suis peintre » et publia ses « idéogrammes lyriques » ses fameux calligrammes, excité par les tableaux-collages des ses amis peintres cubistes et futuristes ce dans ce climat propice Cendrars édite sa célèbre « Prose du Transsibérien » mise en couleur par Sonia Delaunay et dans une typographie variable, splendide, ouvrant ainsi la route au poème peint, à la peinture des mots (les tableaux poèmes de Huidobro). 1916. Gong. Naissance de SIC (son-idée-couleur) de Pierre-Albert Birot qui prend la relève d'Apollinaire et invente ses poèmes-pancartes, ses tableaux poèmes (lui aussi excité par les futuristes et par la beauté des « belles lettres » dont Cendrars parlait dans son sonnet dénaturé « Académie Médrano » en 1914). Gong et Regong. Ce même début janvier voit la naissance de Dada à Zurich dont on sait aujourd'hui la fortune pour ce qui concerne l'ouverture définitive de la peinture à toutes ses formes, anciennes, nouvelles et populaires, magiques et secrètes : peinture écrite, peinture orale, peinture action, peinture lumière, peinture typographique (Ball, Tzara puis Hausmann et Schwitters en 1920 à Berlin et à Hanovre). Gong trop inaperçu : « Le manifeste de l'alphabet à surprise » de Marinetti (octobre 1916) inspiré par le peintre Cangiullo : « il a créé l'Alphabet à Surprise fusion de la plus grande et culminante divination verbale-littéraire et de la plus grande et culminante divination picturale. (...) » L'alphabet contient aujourd'hui toutes les significations, tous les symboles, tous les rapports spirituels, toutes les sensibilités artistiques et toutes les idéologies que de nombreux siècles de pensées humaines y ont condensées. Nous éprouvons en regardant un A, un B, un M de confuses sensations plastiques, musicales, érotiques sentimentales produites par tout ce que la pensée humaine exprimée a déposé sur ces lettres. « Le jardin secret des syllabes et des lettres va fleurir dans toute l'Europe avec les dada, les constructivistes de Hollande comme Werkman, russes comme Lizitski, Illiazd, hongrois comme Kassak, polonais comme Streminski, sans oublier

les écritures de Paul Klee. Redécouverte des structures élémentaires et du jardin enfantin avec ses cubes multicolores et ses alphabets. Ces peintres inventent de nouveaux livres et brisent la cloison entre les Beaux-Arts et les arts dits mineurs, pour inventer une poétique globale, un art sans frontières. Le surréalisme à travers Man Ray, Ernst, Masson ou Picasso a exploré aussi le jardin des lettres. 1945/47 nouveau gong : la naissance de Cobra et du lettrisme. Atlan, Jorn, Dotremont donnent des écritures peintes et Dotremont inventera ses logogrammes, graphes d'un écrivain peintre. Michaux et Dubuffet montrent leurs écritures. La peinture devient ou redevient geste, trace, signe. Isidore Isou systématise l'utilisation de la lettre dans tous les domaines de la création. Le peintre découvre l'écriture et l'écrivain le geste de la main, l'acte même d'écrire, de tracer un signe, de dessiner. Retour aux sources par l'Orient et l'Islam. Découverte de l'immense territoire de la rue, du jardin sauvage des affiches et des pallissades. Deux anciens étudiants de l'Ecole des Beaux Arts de Paris, Hains et Villégly décident, dans ces mêmes années 50, de ne pas peindre mais d'être les témoins de leur temps en décollant et collectionnant les affiches des rues de Paris. *Le regardeur fait le tableau.* François Dufrêne, issu du lettrisme, les rejoindra avec ses dessous d'affiches. Comme le pensaient Cassandre et Léger l'art est dans la rue : il faut savoir le découvrir. Les jardins secrets sont exposés partout, sauf dans les musées. Une poétique du regard se manifeste avec le nouveau réalisme de Fluxus, dans les années 60, réouvrant la porte dada. Depuis les années 70 Marcel Broodthaers comme Robert Filliou, On Kawara comme Lawrence Weiner, Gette, Dietman comme Bertrand Lavier, Présence Panchounette ou Sarkis, Cadéré, Dietman, Finlay, Henri Chopin, Emmet Williams et bien d'autres, sans oublier Vostell, Beuys et Dieter Rot jardinent bien loin de la peinture peinture, hors des sentiers battus, entre les définitions, penseurs visuels d'une poétique du débordement.

Michel Giroud, Critique d'Art et Ecrivain.
Directeur de Kanal Magazine, Le Journal des Cheyennes ;
Professeur à l'Ecole de l'Image d'Epinal.



Raoul Hausmann. « Sans titre » 1920
Collage, a figuré à Dada Messe en 1920 sous le titre « Festival Dada »
Localisation actuelle inconnue
Extrait du catalogue Raoul Hausmann. Editions W. 1986.

LE TABLEAU EST CE MIROIR

Guy Tosatto

Il est des lieux de silence, où l'air conserve seul, la mémoire des sons passés : le chœur des églises, la cuisine de campagne désertée, le petit Corot du musée de Grenoble les après-midi de janvier.

Ce silence se confond dans des harmonies troubles de bleu et de gris. Il porte le désarroi éthéré de l'absence au monde, de cet entre-deux où la réalité devient informe, où toute vérité perd son fondement moral.

Ce silence entre chien et loup se consume dans sa propre substance. Il est objet de jouissance intense et douloureuse. Mais n'est-ce pas là l'essence de toute jouissance que nous ravir et de nous placer devant l'abîme ; vertige et nausée indissociablement mêlés.

Ce silence je le retrouve dans les lointains des tableaux de Léonard : *La Vierge aux rochers, Mona Lisa, Bacchus, la Vierge l'Enfant Jésus et Sainte Anne*. Paysages insomniaques, où le jour semble un caprice nocturne, paysages cristallins, où la perspective ne sert pas une quelconque profondeur illusionniste, mais met en scène la fiction de tout espace pictural.

Léonard, qui ne termina pas la plupart de ses tableaux. Comme si un tableau pouvait jamais se terminer... Qui continuellement revint au même sourire – *absolu d'un désir inextinguible.*

Le tableau est ce miroir creux dans lequel les images se perdent : silence de la perte.

Il est des lieux de rumeur, où la cacophonie des hommes et des choses bâtit au cœur des cités de grandes symphonies : brouhaha, cris, grincements, fracas. Sur la partition éphémère de la rue s'inscrivent des lumières divergentes : ombres épaisses des recoins, nimbes atones des réverbères, éclat des phares, scintillement dérisoire des lampions de la fête.

Lumière qui dévoile, qui découvre. Où est la lumière ? D'où vient la lumière ? se demande Jean-Luc Godard dans *Passion*. Déchirement de la lumière. Entendez-vous cette rumeur ? La voilà qui pénètre :

Pour quelle révélation ?

Le siècle des lumières, le siècle de la connaissance ? Mais ce fut également le siècle de fer de Voltaire ? Alors... Se pourrait-il que la vérité jaillisse aussi dans la fureur des machines ?

Rome. Santa Maria del Popolo. Michelangelo Merisi dit II Caravaggio. Pierre. Paul. Fulgurance de leur destin : l'un crucifié, l'autre en extase. Une œuvre au pied du mur, sans échappatoire. Le monde est là, solide, prégnant. Sa marche, son mouvement implacable,

broyent les hommes, les projettent dans l'incandescence de leur fin. Mouvement ascendant –
Elévation – qui mène à la mort.

Mouvement descendant – Chute – ultime rédemption : la même lumière.

Lumière de la peinture. Lumière faite Verbe.

Il est des lieux de bruissement, où le monde parle à voix basse – mezza voce – chuchote : tintement des porcelaines, froissement des soieries, comptines verlainiennes, Angelus. Monde apaisé que ce monde qui murmure. Où les choses ont un sens.

Placées sous la juste lumière, celle chaleureuse qui s'accroît au matin et décline au soir, elles s'éclairent au fil des jours de reflets plus subtils, laissant à la surface du visible quelques points de doutes mais aussi des certitudes : ce rouge presque blessant des fraises des bois fraîchement cueillies, la blancheur nacré de ces deux œillets coupés. Le tableau est posé là, déjà, sur ce coin de table.

L'agencement de ces objets familiers offre une composition toute d'équilibre et d'harmonie : le cube, le cône et la sphère.

Métier. Le « bel mestier » du peintre. La toile préparée a été tendue sur un châssis. Les pinceaux sont nettoyés et rangés par numéro. Les couleurs sont prêtes (auparavant les poudres ont été mêlées au liant).

A l'horloge, s'égrenent des heures immobiles.

De Jean-Siméon, Chardin, Jean Starobinski dit : *« Chez lui, les choses voient ; un regard venu d'elles, répond à notre regard. Je pense à toutes ces surfaces d'un éclat variable, vif ou tendre : fruits, pelages, verres, cuivres ».*

Diderot ajoute : *« C'est une harmonie au-delà de laquelle on ne songe pas à désirer ; elle serpente imperceptiblement dans la composition, toute sous chaque partie de l'étendue de sa toile ; c'est, comme les théologiens disent de l'esprit, sensible dans le tout et secret en chaque point ».*

Novembre 1986



Le Caravage « Le jeune Bacchus ». Ph. Giraudon.

JARDINISTE ?

Vincent Bioulès

Une bonne quinzaine d'années séparent ces six « pochades » exécutées en juillet 68 du grand tableau peint en 83 et des deux études qui l'accompagnent.

Pochades, études, tableau ... Serions-nous en pleine peinture ? Exactement comme ma manie qui passe pour naïveté supplémentaire de toujours jouer le jeu à fond ; ainsi prendre le titre « Jardins secrets de la peinture » au pied de la lettre et d'exposer neuf jardins ...

De toute façon alors que je commence à écrire ce petit texte dans le train, entre Montpellier et Limoges, pressé comme d'habitude, avec seulement devant moi quelques heures qui correspondent à quelques centaines de kilomètres, seuls le temps et les distances me permettent aujourd'hui de parler de mon travail.

Curieusement en pareil cas s'agit-il d'un aspect de ma peinture situé véritablement au centre d'une longue période d'activité : *La peinture de paysages et soudainement située dans mon dos, transformée en spectacle « in vitro » par mon travail d'aujourd'hui : peindre des portraits.*

Juillet 68 : Repos. Tout est fini. Plus d'espoir. Mais aussi quelle « qualité » de repos ... Pouvoir se retourner vers soi-même, se retrouver seul, s'interroger ... La contemplation du passé et le fait de savourer sa solitude ; la solitude comme liberté sans doute est-ce ce que j'éprouvais ces fins d'après-midi de juillet 68 ou j'allais plusieurs soirs de suite peindre dans le jardin paternel.

La chambre où j'étais né trente ans plus tôt s'ouvrait sur ce même jardin à peine transformé par les soins attentifs de mon père biologiquement jardinier, jardinier héréditaire par son père et sa mère, cultivateurs et jardiniers, horticulteurs et maraîchers de père en fils jusqu'au Moyen Age, pas des jardins à la française, des fermes, des châteaux, des champs, jusqu'à cette miniature flamboyante et foisonnante, précise, haute en couleur, rigoureuse et fantaisiste qui ornait ma chambre d'enfant.

Deux mois auparavant je brûlais ce que j'avais adoré : ma mémoire et ma culture, et en juillet 68 je peignais ma culture de mémoire et sur le motif. Matisse, Derain, Bonnard, Dufy étaient l'un après l'autre évoqués et invoqués, mon chevalet planté dans le jardin familial, alors que mon père arrosait ses fleurs une fois le soleil tombé.

Sans doute suis-je coutumier du fait : aller toucher, en un aller retour le plus rapide possible, point d'arrivée et de départ comme pour vérifier à la fois la distance parcourue et le caractère fictif et dérisoire de ces escapades.

Au moment où je peignais ces petits tableaux exactement comme j'en poursuivis l'expérience en août, mais cette fois en Lozère, je m'étais déjà fait connaître par de grands tableaux non figuratifs, eux aussi réalisés avec le plus vif plaisir, mais sans doute en l'honneur d'amitiés et en hommages à mes

maîtres à penser du moment. Je réalise aujourd'hui à quel point le souci de son éclairage et le désir d'être reconnu peuvent modifier, peuvent infléchir le cours d'une œuvre ; *le danger réside dans le risque de confusion entre le haut conformisme et la morale.*

De 69 à 72 c'est l'épisode support-surface ; de 72 à 76 ses retombées, les mutations, puis les ruptures que l'on connaît. Si j'ai quitté le groupe en 72 c'est bien sûr, parce que cela ne m'allait pas et que je trouvais tout ceci bien pesant, mais j'ai peint mes bandes verticales et vives avec un plaisir aussi grand que tous mes autres tableaux. J'ai beaucoup de mal à ne pas aimer.

De 76 à 78 où je réalise un retour « officiel » à la peinture figurative, où je m'affirme comme pionnier et cette fois par pur désir, rien pourtant ne pouvait se passer « comme avant ». « *Comme avant* », *comme lorsque j'étais innocent* ? Était-je innocent en juillet 68 ? (Sans doute l'ai-je été vraiment vers 1952, 53, faisant sur le motif des dessins au roseau taillé pendant les vacances de Noël.

Il me semble que je puis aujourd'hui répondre à cela une fois tous mes tableaux comme je l'ai dit, dans mon dos ; j'allais dire, ouf ! enfin ! Comment résumer, expliquer tout le travail de ces dix dernières années autrement que par le désir, la volonté de conceptualiser systématiquement tout « retour à » ...

Conceptualiser toutes les aventures, toutes les pulsions, toutes les improvisations, tous les essais, toutes les tentatives, les Fauves, Matisse, Derain, Bonnard, Dufy. Démontez et remonter. *Deconstruire et reconstruire.* On a beaucoup remarqué, signalé la « naïveté » dérapage de l'entreprise. Quel énorme malentendu, mal vu, quel dérapage.

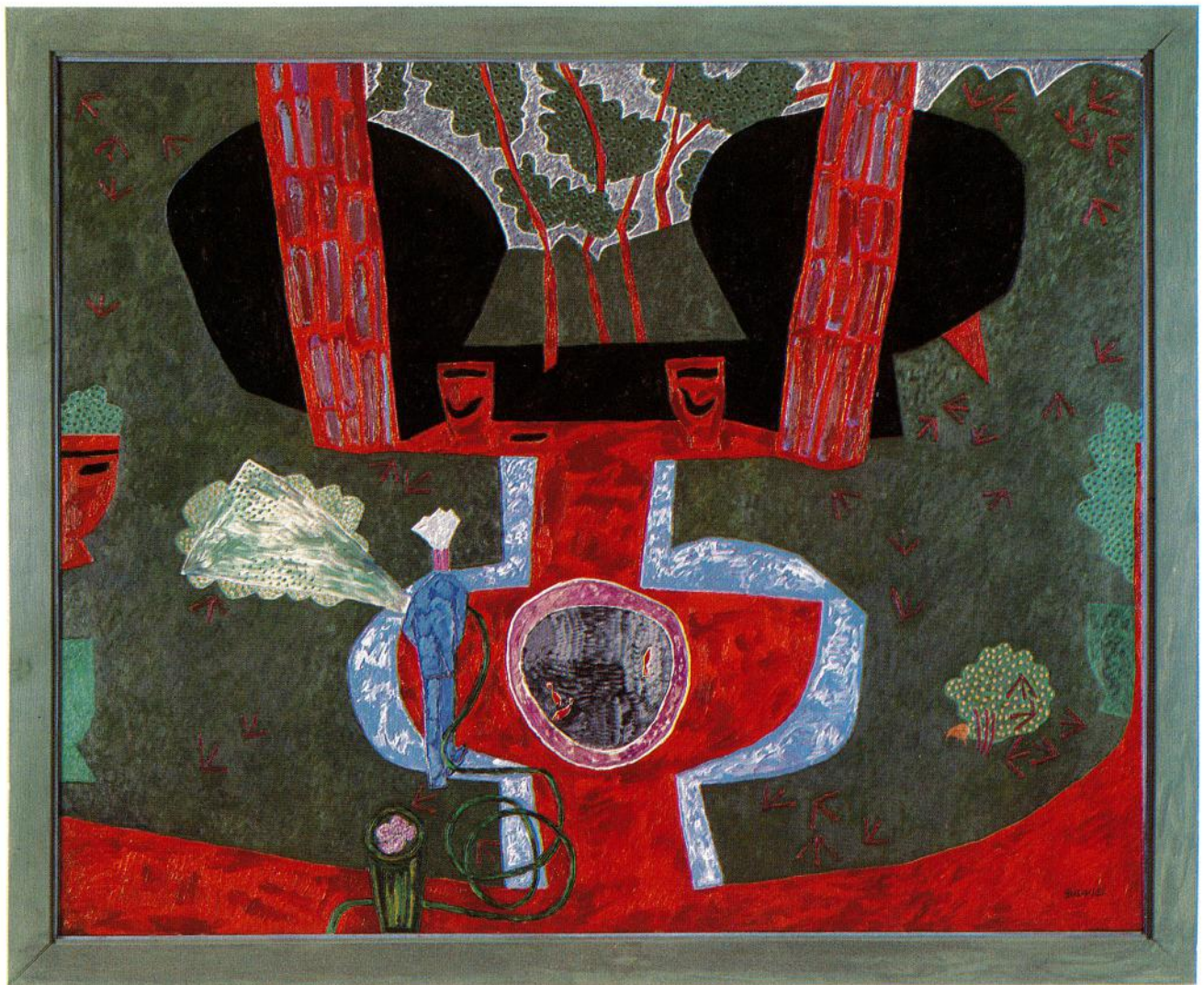
J'ignore encore s'il était réellement possible de fabriquer une langue, de définir, de mettre au point, de réaliser ce dictionnaire de signes, cette anthologie de la peinture française, « ce trésor du Félibrige » où tout ce que j'avais aimé se trouvait enfin rassemblé et codifié.

Le temps a travaillé pour moi.

Mon père a pris place sur le tableau où s'inscrit le mot « fin » ; il arrose le jardin de juillet comme autrefois et comme toujours. Le souvenir est devenu un tableau. Le deuil a fait son œuvre. Tout maintenant de cet ordre se décline au passé. Je peins des portraits et j'ignore tout de ce que je viens d'entreprendre.

Dans le train, entre Montpellier et Limoges,
le 19 novembre 1986.

Vincent Bioulès, Peintre,
Galerie Daniel Templon Paris,
Professeur à l'École de Nîmes.



Vincent Bioulès. « Le Jardin de mon père », 1983-1984.
Huile 180 × 148 cm.
Collection Musée Picasso. Antibes.
Ph. Roger Vulliez.

LA PEINTURE COMME JARDIN

Bertrand Meyer-Himhoff

A priori, il n'y a pas de jardin secret pour un peintre.

Il n'y a qu'une œuvre reconnue ou non.

Une œuvre visible ou non. Le décryptage d'une œuvre, sa lisibilité est proportionnelle à sa visibilité.

Aucun peintre ne ferme une fois toutes les portes de son jardin secret.

Mais si la communication est une nécessité pour le peintre, la peinture dans son essence est « ailleurs ».

Toute œuvre reconnue ou non est son *propre jardin secret*, au sens où elle porte sa part de *mystère* :

Celui de son épiphanie. *Personne, ni même le peintre, ne peut faire la comptabilité de « l'étrangeté » du tableau.*

Le thème du jardin (secret ou non) convient bien à la peinture telle que je la conçois.

Les titres de certains de mes tableaux sont en relation directe avec l'idée de jardin :

« *Germination* » (printemps 82), « *Myrrha* » (1983),

le mythe de l'inceste de la fille et du père,

la jeune fille est transformée en arbre

lors de l'accouchement...) jusqu'à « *Jardin* » (1982)...

De *l'évanouissement impressionniste du monde* d'un Monet

à *l'équilibre de l'instable* ou la *logique aérienne colorée*

d'un Cézanne, de la *force tournante* (Artaud) de Van Gogh

à la *peau des choses* de De Staël (1),

la peinture entretient une analogie avec le jardin,

peut-être parce qu'elle est par rapport

avec la nature sauvage, un jardinage ?

Une mise en forme du Chaos, un chaos organisé.

La fenêtre de mon atelier s'ouvre sur un jardin

à l'abandon, que je ne jardine en quelque sorte

que de l'intérieur, dans mes tableaux.

Je tourne pour peindre souvent le dos au jardin

mais les saisons s'impriment sur mes tableaux.

(1) Imago Mundi. Eliane Escoubas. Editions Galilée.



Bertrand Meyer-Himhoff dans son atelier à Toulouse.
Ph. J.-C. Tirat.

UNE INTRODUCTION AUX OEUVRES D'UN ARTISTE DE MON GENRE

Jean Le Gac

L'histoire du paysage peint par Roger Nérac est d'une simplicité trompeuse.

A première vue l'incognito du peintre, que préserve cette signature de fantaisie, ne cèle pas un bien grand secret, même si sous nom véritable l'artiste est connu (moins connu cependant que le photographe Lolobrigida à qui l'Amérique fait actuellement un triomphe).

Il aurait pu se dispenser d'un pseudonyme pour signer l'unique tableau de sa DEUXIÈME MANIÈRE.

Accroché simplement au mur de son garage, l'œuvre ne réclame l'appréciation de personne. Et son auteur véritable n'en attend rien, lui qui attribue le tableau à un peintre autodidacte du voisinage, quand on l'interroge.

Pour accréditer cette thèse il vous montre volontiers les deux lignes blanches au centre du tableau, qui représentent un des piquets et la barre, devant une fosse à sable, d'une installation sportive pour le saut en hauteur. Avec détail piquant il pense vous donner un gage définitif de l'amateurisme de Roger Nérac, et avoir évité ainsi toute tentative de rapprochement avec ses propres œuvres.

Si on y réfléchit, la duplicité de cette position face à l'art n'a pas de précédent. Il apparaît en effet que ce peintre contemporain a choisi pour se distraire de pratiquer à ses heures une autre peinture que l'art qu'on lui connaît, sans autre conséquence pour lui que de passer un moment agréable. Avoir pour hobby une peinture passe-temps, pour un peintre fortement impliqué dans les recherches d'aujourd'hui, la position est plus difficile à tenir que de s'affilier au cartophile-club du coin.

On peut imaginer que lui-même ne s'est laissé aller à cette détente qu'après bien des hésitations.

J'aperçois au moins deux restrictions mentales dans ce tableau. La première, à supposer que ce ne soit qu'un essai en vue d'un loisir auquel il aimerait se consacrer plus tard, une fois l'heure de la retraite venue, et son œuvre proprement dite mise en place, est qu'il n'a pas pu ne pas penser que l'attente ce moment de bonheur risquait de s'éterniser ; soit que le parachèvement de l'œuvre fut contrarié par les circonstances et rendu plus difficile que prévu, soit l'espoir que la célébrité lui fasse les yeux doux, se chargeât encore et toujours de le tenir sur la brèche.

La découverte attristante pour lui, qu'un peintre même en fin de carrière, ne peut pas prendre son pliant et sa boîte de couleurs tranquillement comme le fait un retraité de la S.N.C.F. ou un homme politique sans mandat parlementaire, explique la légère dissimulation dont il se rend coupable en inventant un peintre qui n'existe pas.

La deuxième raison – de loin la plus importante – qu'il a de ne pas oser peindre en toute innocence comme un Winston Churchill, et d'accéder de son vivant à une joyeuse irresponsabilité artistique, est la crainte que cette activité de loisir ne soit confondue avec une de ces volte-face dans la manière d'un artiste pour ranimer artificiellement l'intérêt pour son œuvre, et que voulant s'essayer à prendre gentiment congé de l'art, il n'aboutisse qu'au résultat inverse d'une pose dénuée de naturel.

Depuis que je l'ai vu dans le garage, j'ai souvent repensé au paysage peint par Roger Nérac.

Je me suis surpris cet été – chose que je n'avais jamais faite jusque là – à photographe des paysages indifférents, que j'aurais plaisir à peindre dans l'optique de Roger Nérac.

Au début je les choisissais très simples pour être sûr de les « réussir ».

Comme le nageur éprouvé qui après des années d'inactivité sportive n'a aucune crainte en pénétrant dans l'eau, j'ai le sentiment qu'il me serait merveilleusement facile de peindre en dilettante.

Jean Le Gac « Le tableau I, une introduction
aux œuvres d'un artiste dans mon genre », 1980
Photos et textes 134 × 157 cm
Galerie Daniel Templon
Ph. Roger Vulliez



L'histoire du paysage peint par Roger Néron est l'histoire d'une découverte, à première vue l'inconscience du peintre, qui découvre cette signature de l'histoire, une fois qu'il a bien regardé, regardé de près, sans vouloir l'écarter, sans vouloir la laisser à l'écart, sans vouloir la laisser à l'écart, sans vouloir la laisser à l'écart...
L'histoire du paysage peint par Roger Néron est l'histoire d'une découverte, à première vue l'inconscience du peintre, qui découvre cette signature de l'histoire, une fois qu'il a bien regardé, regardé de près, sans vouloir l'écarter, sans vouloir la laisser à l'écart, sans vouloir la laisser à l'écart...
L'histoire du paysage peint par Roger Néron est l'histoire d'une découverte, à première vue l'inconscience du peintre, qui découvre cette signature de l'histoire, une fois qu'il a bien regardé, regardé de près, sans vouloir l'écarter, sans vouloir la laisser à l'écart, sans vouloir la laisser à l'écart...

Je venais de son œuvre proprement dite, dans un instant où je n'ai pas pu ne pas penser que l'histoire de ce monde de sources vivantes de s'écarter, et moi que le personnage de l'œuvre fut construit par les circonstances et dans plus d'attente que prévu, soit. L'histoire de ce monde de sources vivantes de s'écarter, et moi que le personnage de l'œuvre fut construit par les circonstances et dans plus d'attente que prévu, soit. L'histoire de ce monde de sources vivantes de s'écarter, et moi que le personnage de l'œuvre fut construit par les circonstances et dans plus d'attente que prévu, soit.

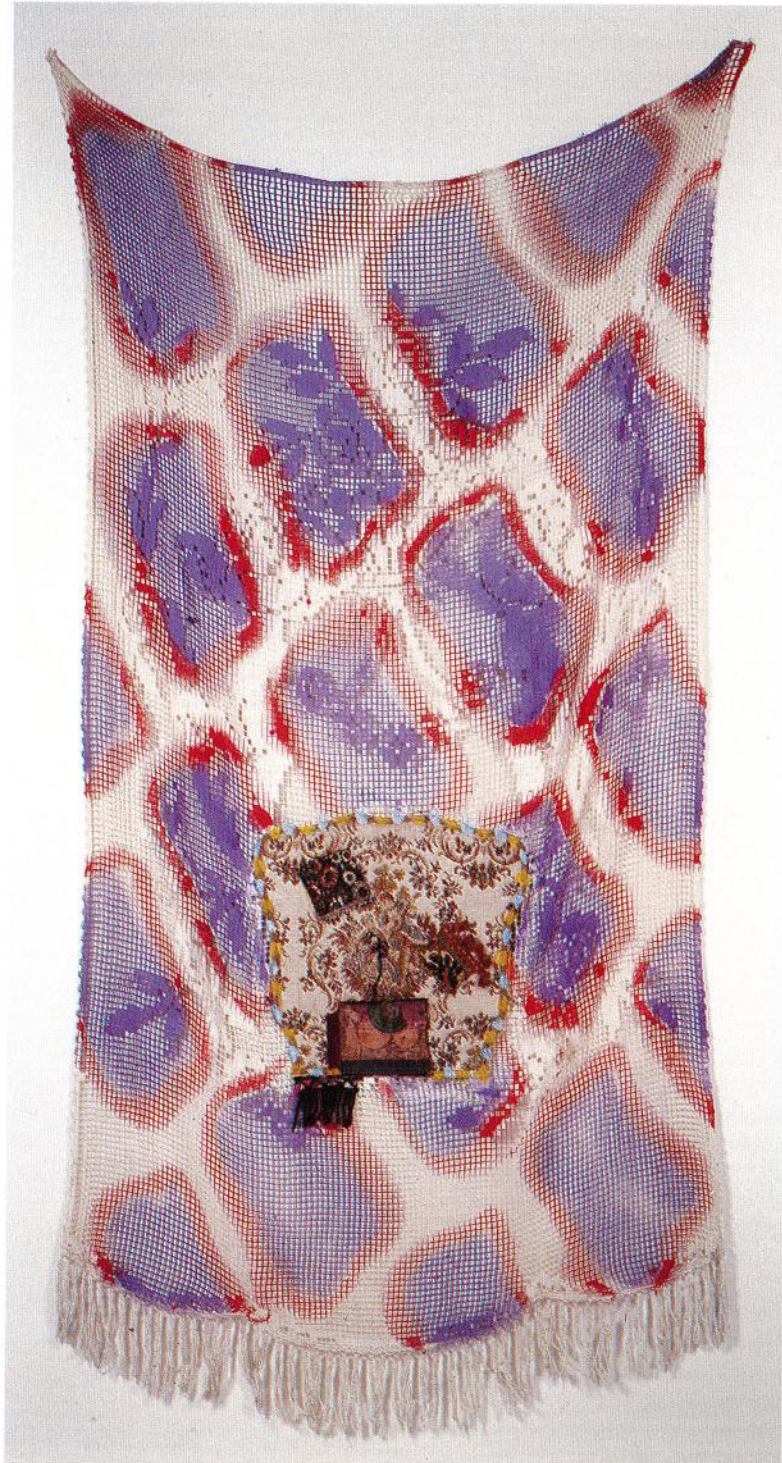
JARDINS SECRETS

Claude Viallat

jaune, plus clair que l'œil d'iris
amarillo virant au rouge
respiration longue, détour sec
d'indigo lourdement mariné, couleur
induite plus que voulue, laissée
native, glissement progressif au vert
significations et retournements

Claude Viallat - 1984
247 × 115 cm
Galerie Jean Fournier
Ph. J. Hyde

Claude Viallat, Peintre, Galerie Jean Fournier, Paris, Professeur à l'Ecole de Nîmes, Chargé de mission auprès du Délégué des Arts Plastiques.



LES FÉLINITÉS DE JOËL DESBOUIGES

Patrick Mialon

Contrairement au lion, le tigre chasse seul et non en groupe... Si elle le dit toujours avec des fleurs, la peinture de Desbouiges est devenue plus féline, plus sensuelle, plus proche de la peau. *Epidermique*.

Le losange est toujours là, mais, un peu à la manière d'un bouclier zoulou, l'art s'est complètement débridé. Plus nouveau fauve que jeune loup, Joël s'intéresse à présent davantage à la texture qu'au textile, la peau, métaphore de la toile tendue devenant simplement prétexte à de multiples variations picturales, à la fois sauvages et sobres, immédiates et sophistiquées : rosettes noires du léopard, mouchettes du tigre, zébrures, griffures de toutes sortes...

En forme de boutade, Desbouiges aime déclarer qu'en Occident, on suspend les tableaux comme les colons, les broussards accrochaient autant les peaux de félidés, que l'Europe a bien après tout les Cobra qu'elle peut ! Félinitudes, Coup de patte...

Il est toutefois intéressant de noter que la ligne de partage – le 18° parallèle séparant faune et flore, autrefois clivées en éléments masculin et féminin (*la pointe en haut, pointe en bas de ses fameux losanges*) – n'est plus une frontière infranchissable.

Le no man's land hermétique s'est métamorphosé en zone d'efflorescence, de germination, et chacun des domaines interfère sur l'autre, la ponctue, vient le titiller. Fragments d'un nouveau discours amoureux, le rouleau-frontière entre les deux surfaces est devenu trait d'union.

Qu'en est-il à présent du traitement des fleurs dans les dessins et les peintures ? Plus à la manière chinoise dans les dessins (on ne sort décidément pas de l'Empire du Milieu), encore plus allègre, à la Matisse dans les peintures. Voilà tout.

Mais, pour les deux manières, un seul désir clairement notifié : « *peindre des animaux sans les dessiner, des fleurs sans les sentir* » (1).

« Nommer l'absence de tous les bouquets... » écrivait Mallarmé... Desbouiges, pour sa part, a cette volonté de suggérer un univers riche en couleurs, en sensations, de le donner en partage comme une découverte, un peu à la façon de ces explorateurs, de ces navigateurs

revenant des îles lointaines avec dans leurs bagages de nouveaux fruits, des fleurs inédites, des descriptions inattendues d'animaux jusque-là inconnus.

A fleur de peau, les choses se disent, il n'est plus interdit de caresser.

(1) Notes d'atelier, juin 86.

Patrick Mialon, critique d'art à ARTENSION et OPUS International.

Joël Desbouiges, Peintre, Galerie Bernard Jordan, Professeur à l'Ecole des Beaux Arts de Clermont-Ferrand.



Joël Desbouiges « Hybride » 1985
Peinture acrylique 186 × 186 cm
Ph. Jackie Bajou

L'Automne va vers sa fin.

Les feuilles des pommiers, poiriers vigne chênes,
saules, bouleaux, depuis longtemps se mêlent
à la terre et aux cadavres d'insectes éphémères.
Les enveloppes piquantes des châtaignes éparpillées
dans un grand cercle après qu'une foule d'enfants
aille retirer les fruits pour en manger.

De l'arbre aux kakis depuis longtemps que les feuilles
sont aussi tombées. Les jours s'écourtent,
les brumes sont de plus en plus fréquentes,
l'humidité suinte partout : des pierres,
de l'herbe, des troncs d'arbre, des cailloux.
Par endroit l'odeur de moisissure est encore présente.

Des branches tendues et tordues en multiples directions
se profilent à l'horizon, comme des tracés
marquant la mémoire du vol estival,
souple et dansant des guêpes, mouches,
abeilles, bourdons, papillons.

Quelques croassements de corbeaux, des pies plongeant,
ricannent pleines de leurs larcins.
La couleur de la terre semble se déteindre
sur le ciel brun, violacée, gris de fin d'Automne.

Des taches d'un rouge très vif, très rondes et brillantes
contrarient l'uniformité morne et endormie du paysage.
Jour après jour les fruits rouges du kaki
continuent de mûrir suspendus aux branches sans feuilles
et si on ne les récolte pas ils finiront par tomber
dispersant leur chair douce sur le sol.

*Nous pénétrons la saison des grands silences,
des nuits longues.* Puis quand les jours s'allongent,
les fleurs du magnolia surgissent jusqu'à remplir l'arbre
de leur blancheur teintée de rose violacé.

Premier signe du réveil du printemps.
*Ceci se passe dans un lieu précis
en d'autres lieux, d'autres variations.*

Luis Da Rocha/AD HOC

KAKIS, MAGNOLIAS

Luis Da Rocha



Luis Da Rocha « Midi-Minuit » 1983-1986
Huile sur toile de lin - 160 × 130 cm
Collection de l'artiste
Ph. Roger Vulliez

LE JARDIN D'AKADEMOS

Peter Valentinier

Utiliser des éléments simple ligne droite ou courbe
ou brisée, afin d'en utiliser des formes,
élaborer des compositions où s'opposent dynamisme
et stabilité, faire se confronter des couleurs froides
à des couleurs chaudes, jouer le trompe-l'œil
avec des espaces en négatif ou positif...

Tel est le répertoire dominant de ma recherche de peintre.
Si j'attache une si grande importance à la simplicité
du langage plastique, c'est afin d'en rendre
plus clair le propos.

*J'aime les œuvres transparentes au propos direct,
capable d'émettre l'essentiel.*

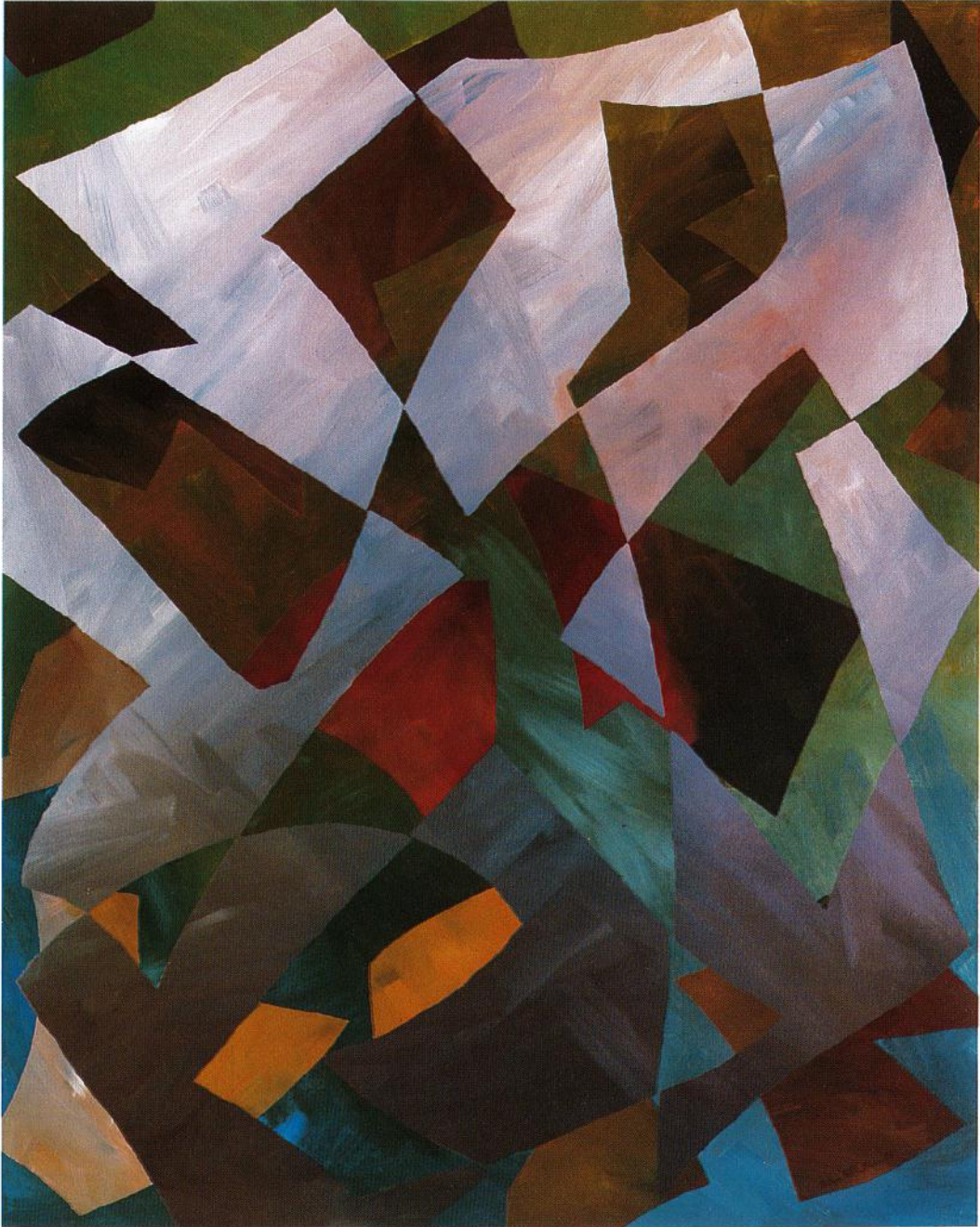
C'est dans ce sens que je travaille, mais cette recherche
de séduction des moyens n'a pas pour finalité
de produire une situation de rupture avec l'histoire.

Bien au contraire.

Tout mon travail s'élabore autour des lois
de la peinture classique dont je reste convaincu
qu'elle demeure toujours d'actualité
(même si tout le monde s'en fout !).

De la peinture des grottes de Lascaux à Jean Fouquet,
de Nicolas Poussin à Henri Matisse, de Auguste Herbin
à Olivier Mosset l'œuvre peinte ne cesse de remplir
ma vie et d'éveiller ma curiosité.

L'acte de peindre reste ma passion
ou ma névrose, *c'est selon.*



Peter Valentinier. Peinture 1986
Ph. Lothar Schnepf

JEAN-LOUIS KOLB : DE CHAOS ET DE FUREUR

Giovanni Joppolo



Jean-Louis Kolb. Sous-titre 1986
Huile sur toile 147 × 114
Ph. Gendraud

Dans le périmètre des formes qui se donnent à voir aujourd'hui, il existe un lieu d'expérimentation où la réflexion et la conscience éclatent et resplendent en affirmant l'existence de territoires autres que ceux des conformismes et des formalismes.

C'est ce que j'ai à d'autres occasions défini comme étant l'espace d'une *expression dure* c'est-à-dire la réalité d'un terrain plastique de *résistance* où se construit une aventure artistique qui est à la fois de l'ordre du sensible et dans la sphère critique du conceptuel, un travail qui se concrétise comme matérialisation du concept dans la forme, la figure, le signe, la matière.

Les tableaux de Jean-Louis Kolb font partie de ces ouvertures sensibles et conceptuelles nécessaires à un retour du sens et des sens dans l'histoire des formes contemporaines.

Ni figuratives ni abstraites, ces élaborations d'apparitions et/ou disparitions de formes, signes et figures dans les épaisseurs et les complexités d'une manière picturale qui lui appar-

tient en propre sont les prémonitions d'un dépassement possible de l'état formaliste et *in-signifiant* dans lequel se trouvent encastrées la plupart des recherches plastiques de la transmodernité.

Jean-Louis Kolb n'est pas un jeune peintre à l'œuvre séduisante. Ce qui gronde derrière ces couches et ces émulsions de peinture n'a rien de rassurant.

Habitées par la pauvreté et la dureté de l'intransigeance, ces productions plastiques témoignent de l'urgence d'un engagement dans le fait de *penser* et *agir* la peinture. La matière qui construit ces tableaux est le fruit d'une intuition, d'une réflexion et d'une manipulation douloureuses.

Là où d'autres citent et sur-citent dans une mise en scène désemparée de l'épuisement de la modernité, là où d'autres répètent ingénument des formes déjà saignées à blanc par les avant-gardes et les néo-avant-gardes, Kolb avance l'hypothèse du parcours solitaire, de la traversée d'un champ d'investigation où les pigments broyés disloquent avec fureur les formes dans le chaos de la matière, où le sujet est celui d'un stade premier de *formation et d'in-formation*.

La plasticité et, ici, plus précisément, la peinture, suivent une trajectoire qui est celle de l'exigence d'un ressourcement au contenu, à la conscience critique, au sens. Après la dérision, la citation, ce contenu est peut-être celui de la matière incitée à dire les forces et les pulsions sourdes qui l'habitent dans sa *sous-jacence*.

La peinture de Kolb est pauvre et dure dans l'acception du *politique*, de l'insubordination et de la rébellion vis-à-vis d'un monde où la surabondance de produits et de signes consommables est telle qu'elle ne peut sécréter que sa caricature, à travers un trop-plein formaliste qui exprime le désarroi et l'échec.

L'autre façon d'être, l'alternative, c'est affirmation de la dignité de l'être contre le monde de la représentation et du spectacle, c'est la conquête d'un espace essentiel, primordial, où l'être peut retrouver et épanouir sa qualité et sa dureté. Et ce n'est pas un hasard si la peinture de Kolb s'inscrit dans la continuité d'une sensibilité plastique qui est celle des recherches *informelles* des années cinquante : cette période était aussi celle du chaos et de la fureur, celle de la quête d'une dignité perdue.

Pour Jean-Louis Kolb, peindre, aujourd'hui, c'est chercher une certaine qualité de silence, de concentration, de *primordialité*, c'est ancrer le geste pictural dans la dignité, c'est dire, avec résolution et obstination, l'essentiel, c'est produire un dispositif d'énergie, de matière et de lumière, un dispositif plastique pauvre et dur contre le corps mou des exercices formels et des images à consommation rapide.

Jean-Louis Kolb, Peintre, Centre d'Art Contemporain, Abbaye Saint-André, 1985.

Galerie Krief-Raymond et D.R.A.C. Limousin 1987.

LES LUEURS D'INCENDIE DE SARDANAPALE

Alain Clément



Alain Clément. « Peinture » 1986
Acrylique sur toile 220 × 200 cm
Galerie Montenay-Delsol

« Je ne peux rien faire de la plénitude colorée de Matisse. Ses tableaux m'éblouissent et me rejettent comme un spectateur aveuglé. Il s'agit d'une peinture où l'évidence de la couleur efface toutes les contradictions de la surface, repousse l'ombre et interdit les souillures. Je ne regarde pas trop Matisse comme j'évite de penser à la lumière d'été qui réconcilie tout alors même que je patauge jour après jour dans la boue indéterminée des tableaux en chantier dans mon atelier.

J'aime plus les lueurs d'incendie de Sardanapale ou la fusion glauque des couleurs chez Monet ou bien encore la grande bataille à corps perdu que se livre de Kooning entre l'amour et la haine et le désordre qui en résulte. Ce sont des œuvres qui bougent et se convulsent, où rien n'est stabilisé, ni résolu et qui nous conduisent au point d'incandescence où la couleur perd son nom et sa forme et devient une chair parcourue.

Parvenir, d'un côté, à la couleur jusqu'à ce que son intensité lumineuse abolisse la réalité même du tableau et, à l'autre, se perde dans l'obscurité pour éprouver au plus intime la réalité de la matière. De ce paradoxe naît à nouveau et inépuisablement la peinture.

Avec cela je me bats dans ces tableaux que je destine à l'exposition. Ils se font et se défont jusqu'à l'inextricable où la

lumière et la matière formeront le plus ténu de la surface. Je peins dans la surface, concentré sur elle-même le plus organiquement possible à l'intérieur de sa masse.

De ce point de vue de taupe il y a une impossibilité à nommer la couleur aussi bien que les formes d'ailleurs. Cela ne pourra se faire qu'à la fin, dans l'achèvement du tableau, où presque à mon insu, j'en serai chassé d'autant plus radieusement que la couleur s'imposera d'elle-même de l'intérieur comme la face révéluée, la façade publique, le langage enfin éclairant ce que la plongée dans la matière avait de mythique et de perte de savoir.

C'est à ce seul prix que je peux espérer la réussite d'un tableau qui révélera alors la qualité singulière de la couleur inextricablement liée à l'expérience matérielle. La couleur monte comme le rose me vient au visage : dans la plus grande confusion. »

Nîmes, lundi 18 février 1985.

Alain Clément, Peintre, Galerie Montenay-Delsol, Paris, et Galerie Wentzel, Cologne. R.F.A. Actuellement Directeur de l'Ecole de Nîmes.

NOTE SUR LA BIENNALE DE LA HAVANE

Giovanni Joppolo



La Biennale de Venise, celle de Paris, celle de Sao Paulo ou la Documenta de Kassel, sont des manifestations généralement construites autour d'un même thème qui réunit les œuvres de plusieurs pays, c'est-à-dire les démarches d'artistes habités par une sensibilité commune et des parentés formelles. La seconde Biennale de la Havane en Novembre-Décembre 1986, est au contraire une confrontation sans a priori thématique d'environ 2 500 œuvres réalisées par 690 artistes de 58 pays d'Afrique, Amérique Latine et Asie.

Le phénomène le plus frappant, au regard des œuvres les plus intéressantes de cet immense « salon » dédié à trois continents, c'est qu'une certaine imagerie politique tend à se sophistiquer, et en particulier du côté de certains africains, colombiens, cubains, mexicains et vénézuéliens : voir l'objet-lit du mexicain Alberto Castro Lenero dans sa sourde violence, l'ironie du travail sur Guernica produit par l'argentin Joaquim Lavado, la tension du portrait réalisée par l'angolais Antonio Ole, ou encore le subtil mélange de traditions naïves et d'influences expressionnistes européennes des représentations du nicaraguayen George Moore.

Du côté des installations, cette imagerie disparaît complètement en faveur de dispositifs chargés d'une nouvelle « dureté » politique : voir les barils de pétrole dorés du vénézuélien Rolando Pena, le personnage emblématique du jeune cubain José Bedia Valdés, le panneau de Lani Maestro (Philippines) et la « plage de verre » du vénézuélien Pedro Tagliafico.

Ces œuvres nous indiquent qu'une culture afro-latino-américaine commence depuis peu de temps, tout comme les japonais vis-à-vis de l'art gestuel dans les années cinquante, à se débarrasser d'une imagerie folklorique pour introduire des formes et des contenus solides, c'est-à-dire capables de questionner l'héritage formel européen et nord-américain, capables peut-être de faire comprendre aux artistes occidentaux que leurs démarches sont souvent devenues trop formalistes, trop citationnistes, trop molles et sécurisantes. Cette Biennale restera une étape importante : grâce à certaines œuvres qui se démarquent de la tradition avant-gardiste et post-moderne européenne et nord-américaine pour faire surgir une autonomie et une maîtrise formelles habitées par une dureté sous-jacente. Cette Biennale témoigne déjà de la présence d'une expressivité africano-latino-américaine capable d'inventer des problématiques nouvelles pour les années qui viennent.

Cuba 1986.

Alberto Castro Lenero, Nativitas, 1951
Acrylique et Collage
Collection particulière

Giovanni Joppolo, Critique d'Art, Professeur à l'E.N.A.D. de Limoges, puis à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Dijon, Co-Directeur de la revue OPUS international, Membre du bureau de la Section Française de l'A.I.C.A.

SUBVERSION ET REPRÉSENTATION

Patrick Jude



Patrick Jude « Paul Converti », 1986
Crayon, feutre, peinture synthétique sur toile
130 x 130 cm - Collection privée
Ph. Roger Vulliez

A mon regard, en réflexe, je considère toute peinture figurative ou pas comme abstraite.

J'appréhende le dessin comme trace graphique, la couleur et la matière comme taches chromatiques. Ensuite, il y a la réflexion qui provoque mes désirs ou mes plaisirs et influence mes choix.

J'ai une prédilection pour les sujets de peinture qui jalonnent l'histoire mystique de l'humanité, avec toutes les connotations iconographiques et picturales. L'image figurative qui représente donc, me fascine. C'est pour cela que je l'« emprunte » afin de mieux l'approprier, la remettre en situation en la peignant à ma manière, la citer par rapport

à ma préoccupation et l'idée que je me fais de l'humanité d'aujourd'hui.

Je change la mise en scène, j'interviens en redistribuant les rôles, je propose d'autres lectures en étant persuadé que la notion de progrès n'existe pas en art, et qu'il s'agit toujours de tracer les mêmes questionnements métaphysiques, qu'il s'agisse des objets ou des êtres qui nous entourent. J'aime aussi que l'on regarde ma peinture comme étant abstraite. Mon attirance pour la peinture du Caravage vient de la manière dont ce peintre joue avec la représentation. Au-delà du sujet commandé, et qu'il était difficile de trop contourner, Caravage glisse de la sub-

version à la fois par la façon dont il éclaire brutalement ses personnages et par le choix même des modèles qu'il utilise pour représenter ses personnages. Dans le contexte de son temps, la « rudesse » de sa peinture devient subtile, lui permettant de montrer (à un œil averti) ce qu'il pense du sujet commandé. Caravage prenait des risques avec sa peinture, risque que l'on ne court plus aujourd'hui.

Patrick Jude, Peintre, Professeur à l'E.N.A.D. de Limoges, Galerie Contraste, Limoges 1981-1983, 3 Artistes, 3 Tendances, 3 Villes en R.F.A. Moyenne Franconie. Musée d'Art Moderne de Céret en 1987.

« ... CAR LES TÉNÈBRES PRÉCÈDENT LA LUMIÈRE »

Catherine Bossé

« Le visible, l'extérieur, l'exotérique est le frontispice de l'invisible, de l'intérieur, de l'ésotérique et dans toute création il n'y a pas d'écart à cette règle. »

H. Corbin

Il est dit que pour visiter les jardins du souvenir il faut frapper à la même porte jusqu'à s'user le doigts ...

Ainsi, être dans le secret, ce n'est pas penser qu'on y est, ce n'est pas chercher à savoir ce qu'il est, c'est le vivre. Il s'agit de cultiver son jardin à s'en râper les paumes en centrant l'intention du cœur sur l'objet du désir.

Mais étrangement le travail s'oriente d'emblée du côté de la main gauche dans la direction du « rosaire des philosophes » et non vers la sécurité d'un ordre qui fait loi, qui fait droit.

Le travail de l'Art, quel qu'il soit, suivra la trace de l'oiseau de nuit et non celle de la colombe. Là ce sont les entrailles qui gémissent et on s'y trouve enclos. Il nous faut les visiter jusqu'à épuisement.

Ce n'est ni un état définitif, ni une inclusion ouroborique, tout juste un état de dépression nécessaire et salutaire.

Nous nous signerons donc au début de tout voyage au nom des ombres et des ténèbres mais aussi au nom du rossignol et de la Rose.

Nous retournerons notre sablier, sans perdre de vue notre étoile verte, sans la lâcher, pour y grimper.

La conquête de la liberté exige que soient brisées toutes les chaînes des conventions et des habitudes.

Ce travail de l'Art est un travail de confrontation qui de l'Art ne fait pas un rébus à déchiffrer dont le sens n'existerait qu'à être dit mais la scène même où il s'agit de se repérer directement et à

revers pour se situer dans le milieu juste de ce qui est à vivre à travers et avec ce qui se présente.

La confrontation est une érotique qui se vit de façon croisée car l'homme fut créé androgyne dans l'expression de la forme ; il s'agit d'une croisée cruciale et quaternaire dont le lieu symbolique est au centre, signalé, éprouvé, crucifié et donc libéré dans l'épreuve de vérité.

Le secret de l'Oeuvre est d'être toujours en œuvre et de se traverser pour que respire l'univers par séparation, conjonction et re-connaissance.

Dans son Art d'Amour, l'artiste tend toujours à réunir sans relâche l'esprit et la forme, les deux sexes de la Beauté.

Si je parle peinture, je parle alors du corps, c'est évident, je parle alors de ce lieu par excellence de la symbolique, lieu de l'E-preuve et de la Transgression ; et si je parle de ce corps c'est qu'il est déjà mort car si je parle de ce temps c'est qu'il n'est déjà plus. Et ce corps figé, fixé, comme dans les iconographies alchimiques, comme dans certains rituels mortuaires ou comme dans certains moments psychologiques est aussi régénération perpétuelle, il est rite et rythme, et les moi conscients n'y sont que des arrêts, des stases laborieusement construites pour maîtriser la conscience du mouvement et l'effectuation du travail en cours.

Le « corps de l'œuvre » se vit comme séparation et comme promesse de conjonction, promesse dont la réalisation est une création perpétuelle, une re-création et une re-connaissance de son double et de ses ombres.

« C'est à l'aide (comme l'écrit Jung) de cette doublure de l'autre ou de soi-même que se réalise la conjonction (mysterium conjunctionis) d'où procède le renouvellement des êtres. C'est l'anima qui cite l'homme à être homme

et à rencontrer la femme provoquée à sa propre féminité par le rapport qu'elle entretient avec l'anima qui l'informe ouvrant sur une érotique anticipatrice. »

Création et génération se répondent. Il s'agit de redevenir ce que l'on est originellement en possession de l'intégralité de ses éléments. Ici c'est l'Intuition/Imagination qui au titre de la Conscience/Connaissance mène le jeu. L'Ame du monde en est le lieu ; elle est l'arbre et le « lotus de la limite », en elle est le « Paradis du séjour à demeure ».

C'est Elle qui indique de l'index de sa main gauche, le sens de la transgression et l'essence incestueuse des choses.

Transgresser nous dit-elle c'est échapper aux limites du dehors de nous-mêmes ; c'est soi-même qui doit être transgressé car on est soi-même à l'intérieur de son propre paradis. La terre du jardin est le jardin lui-même et chacun ne pourra recevoir en son jardin que ce qu'il est en mesure de recevoir et qui est homogène à la glaise dont il est constitué.

Par cet index gauchisant la pensée est guidée non par voie syllogistique mais à la façon d'une exégèse des symboles qui est reconduction à l'origine, laquelle est le centre, là où précisément se peut occulter l'apparent et manifester le caché.

C'est bien là transmuter en symboles une teinture/texture/peinture, c'est à dire la porter à l'incandescence où transparait le sens caché à travers l'enveloppe devenue diaphane.

Il s'agit pour l'Artiste de réussir son exode, de retrouver sa demeure, de retourner chez Soi ;

« Vivre sa mort et mourir sa vie » disait Héraclite : tel est le chemin de tout homme et « l'art n'a pas d'existence propre, c'est un chemin, une liberté. » (O. Paz)

Du Paradis Primordial personne ne peut être mis dehors.

En ce jardin la fruitition y est ininterrompue et jamais interdite.

La représentation de son désir est elle-même la présence réelle de son objet.

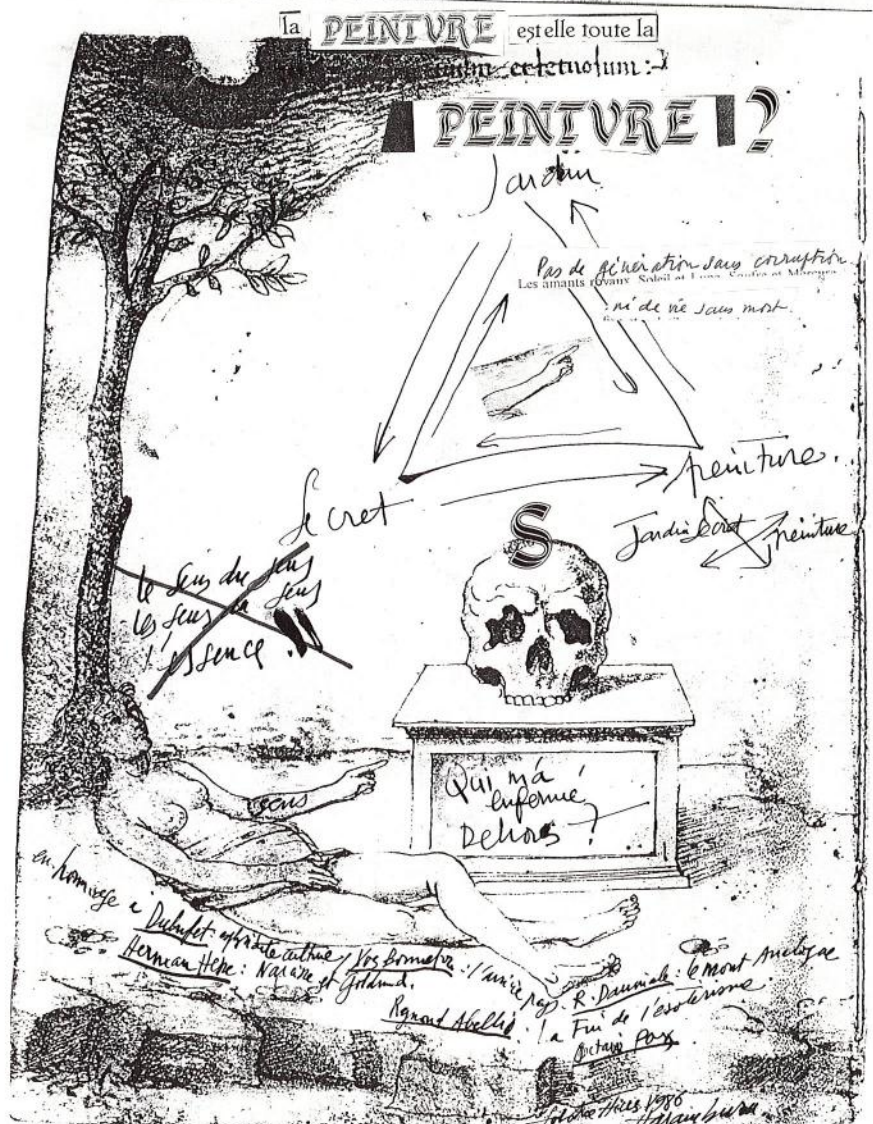
Dans l'opération de l'Art, Art Secret, Art d'Amour, la réversion par où il faut passer est l'antithèse de l'idée d'irréversibilité linéaire et si celui qui œuvre est bien présent au centre du « corps de l'œuvre » ce n'est pas une présence située mais une présence « situative » ; son âme est libre des servitudes des coordonnées spatiales. Pour ne pas tomber, pour ne pas se situer dans un espace préétabli celui qui œuvre doit s'orienter à son anima, à son côté gauche, à son féminin car c'est la matrice qui spatialise puisqu'elle est à l'origine des références spatio temporelles.

Notre Paradis (« Pairi daeza » en mède) est un jardin clos ; n'ayons peur de cet enclos, ne prenons pas la « paille des mots pour le grain de la chose ».

Suivons la Grande Magicienne et allons là où tout se cueille, à la vision centrale là où il y a le miroir d'eau.

Alberti m'a inspiré cette phrase qui résume mon propos : Peindre n'a pas d'autre but qu'embras(s)er avec Art – tel Narcisse – le corps de notre Vraie Nature en remontant lentement jusqu'à la source.

25 janvier 1987.



Catherine Bossé, Philosophe, Documentaliste à l'E.N.A.D. de Limoges.
 Jacques Hamburu, Peintre, Professeur à l'E.N.A.D. de Limoges, Abbaye de Beaulieu, Centre d'Art Contemporain 1984.

BERNARD GILBERT : LA TÊTE A L'ENVERS

Jean-Luc Thomas

Votre œil est le mien. En vérité, tous les hommes naissent libres et égaux en droit devant le dessin, la peinture de Bernard Gilbert. Ceci dit à la seule réserve de mon affligeante myopie.

Correction pour correction, je préfère encore celle de mes verres taillés aux laborieuses bastonnades qu'infligent à l'amateur certains courants de l'art actuel, où la démarche tient lieu d'œuvre.

Fagots de concepts pesamment entassés à longueurs de fascicules. Brûlez-moi ça et l'écran de fumée se dissipera sur le vide : beaucoup d'étope pour bien peu de dynamite, dit une vieille plaisanterie salace.

Or, n'ayant pas usé auprès de Bernard Gilbert du sésame des cénacles — c'est quoi, ta démarche ? — sa production m'a cependant mis la tête à l'envers et le cœur à l'heure des désarrois voluptueux dans l'ordre du tragique, de la désespérance et des mille et une façons de s'y reconnaître. Donc d'y vivre : meurtri sans doute, debout certainement. Le cœur couleur tango si l'on veut, à considérer que la mélancolie, la tristesse, ici se posent comme les plus nobles réponses à l'indignité.

Il me revient en mémoire ce « Paseo de Julio » où la prostitution se cache sous ce qu'il y a de plus différent : la musique ». Rien ne peut m'émouvoir en matière d'art, qui ne mette en branle les balanciers du trouble et de l'ambiguïté.

On aura compris que je me refuse à parler de peinture es-qualité. En aurais-je seulement les moyens ?

Si je me souviens bien, le mot nous vint très vite : expressionnisme. Et il appela tout aussi vite Bernard Gilbert à la réserve. Expressionnisme oui, mais de tout temps, de toute éternité, de toute humanité surtout. Des grottes de Lascaux aux masques d'Ensor, au coq de Soutine ... J'hésite même à l'écrire tant il me semble qu'on ne peut qu'acquiescer.

Dans l'instant, je me plus à en rajouter. Je sollicitai des équivalents, des éructations de sax ténor dans la nuit nègre, l'indécence si organisée justement du tango. Vibrations parentes. Fut-il vraiment d'accord ou seulement courtois ? Le demi-mot en tout cas, me convenait dans l'exercice de ma découverte de ses travaux.

Aujourd'hui que j'écris, après pas mal de temps, avec le seul souvenir de ce qu'il me montra, avec cinq diapositives comme une corde de rappel tendue sur ce souvenir, je ne puis m'interdire de penser que tout expressionnisme se nourrit en premier lieu d'une interrogation sur le destin, sa vanité même, et d'une irréductible exigence de libre-arbitre. Allons, il faut appeler un chat par ses griffes : une exigence de liberté.

Bernard Gilbert ne fait pas semblant.

BLUES IN « C » MINOR

Des hommes défilent à l'arrière-plan dans la grisaille de leurs profils indistincts. Vers quoi ? ... Démarche linéaire à pas glissés, perdus hors de l'ordre du temps.

A l'avant-scène, se propulse un bras de démenageur accolé pourtant à une cambrure comme il en germe à la fois dans les soirées mondaines et au pied des réverbères. Il y a du spleen en strass dans le flou de la fesse, un brouillon d'ondulation dans la toison d'une tête construite et tailladée dans le même élan par un pinceau qui aurait des humeurs de cran d'arrêt.

Cette scène-là, avec ses épaisseurs rapportées, ses angles abrupts sans complaisance, se livre en fin de compte dans toute la grâce d'une chanson-voyou sifflotée au crépuscule d'un mauvais coup.

Si c'est en Amérique ce sera un blues en do mineur échappé d'un speakeasy de la prohibition.

Si c'est à Buenos-Aires, le poignard, dans le faubourg, « aura eu des caprices de femmes ». Allez savoir alors, pourquoi, sous l'âpreté du trait, sous l'affrontement du blanc et du noir, parvient à se glisser le sentiment de la fragilité de l'instant.

On allait écrire : de sa légèreté.

C'est un peu comme ces photos d'actualité, les seules d'ailleurs qu'aime Gilbert, qui nous restituent les petites et grandes tragédies de la planète et qui, d'une certaine façon, en les fixant nous en éloigne. L'instantané isole : en cela, il invite au questionnement.

Cette femme au premier plan a-t-elle un port de reine ? N'est-elle que la reine des putes ? Ou bien encore la sainte-pute qui règne dans les ports, éternelle vigie du phantasme chez le marin qui sommeille en chaque homme ?

L'universalité de l'art, un peu que j'y crois. C'est des points d'interrogation entrelacés et une femme dans chaque port. Vénus callipyge, Vénus façon Saint-Jacques de chez Botticelli, Vénus à son Julot, cueillette au Balajo ; et pourquoi pas la Vénus de Gilbert, dont les clients sont des fantômes pour qui l'amour n'a pas de prix. Alors ils glissent, ils glissent derrière elle dans un dédain spectral.

J'interprète. Donc je déconne. Je déconne donc je suis, sur le clavier d'une machine iconoclaste et conquise où persistent à courir des images. Les siennes ?

Un : elle renvoie la chambre ... où tout a commencé. Fenêtre rapportée, crémone lasse près d'un papier qui sent la tourmente, le souvenir du café noir et des fleurs passées. Deux : un couple, double nudité blafarde et impérative confrontée à une manière de cloison carrelée. Salle d'eau ? Prélude à une passion ? Hygiène de la solitude partagée ? Trois : une main jaillit du noir pour se poser sur la hanche de la femme. Le mouvement donne à penser que cette main appartient à la femme elle-même. Finalement, rien n'est moins sûr. Et toujours cette faïence qui fait écran, froide et prémonitoire.

Quatre : un corps largement pris dans une aura de blanc, comme passé aux rayons X dans une attitude qui en appelle autant à la descente de croix qu'au saut en hauteur. C'est athlétique et douloureux à la fois : y a-t-il eu meurtre ou seulement abandon ?

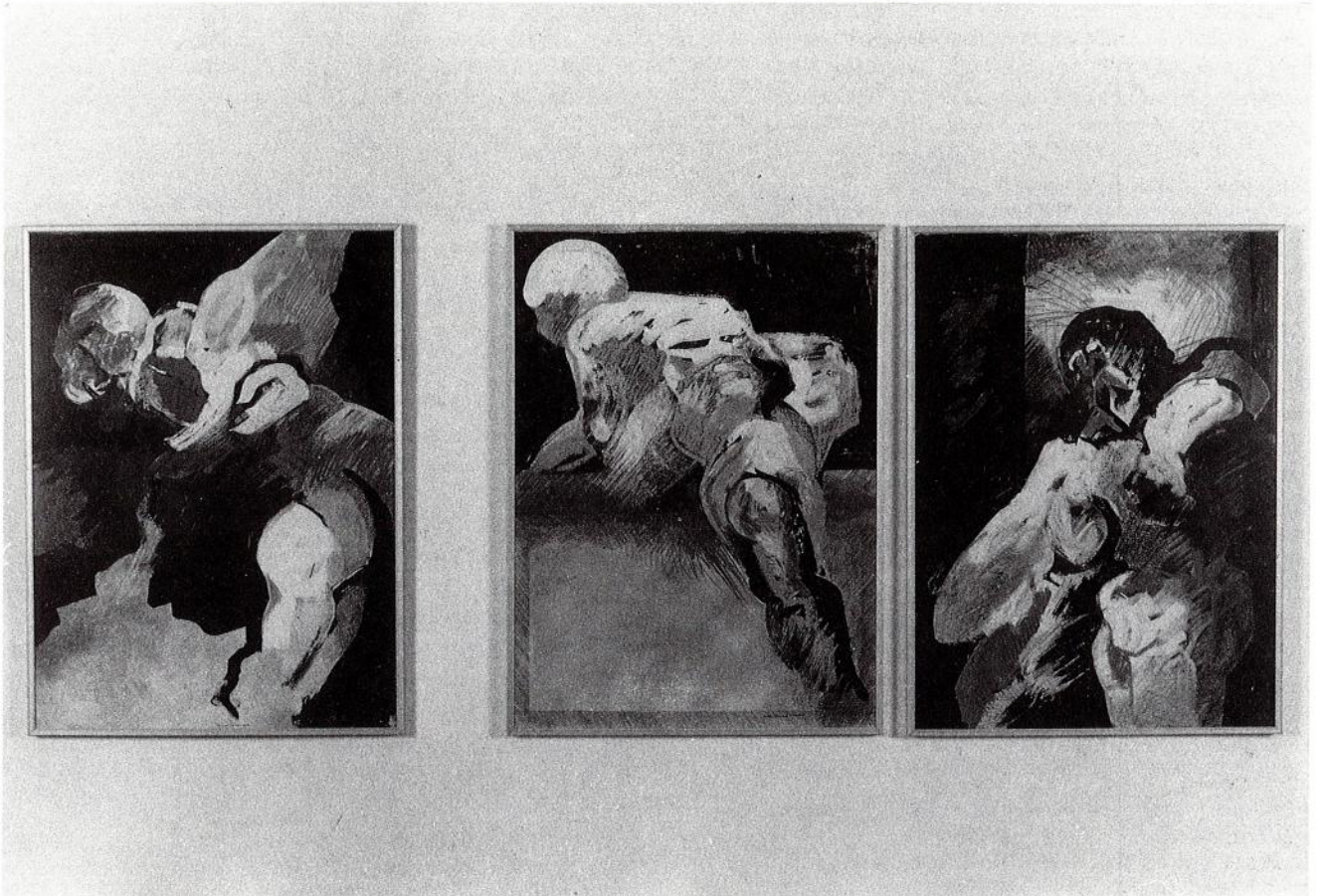
CODA

Il faut savoir avouer ses artifices, et je ne puis que mettre en garde contre le caractère parfaitement arbitraire de la séquence qui précède. Cinq dessins y ont subi l'effet distordant de ce que l'on nomme une « lecture ». La mienne.

En vérité, je me fous de la pertinence. Je doute seulement qu'une peinture, un dessin qui ne se montre pas dans tous ses états, qui n'ait pas d'états d'âme, puisse en provoquer.

On aura compris que Bernard Gilbert n'émerge pas à ce genre là. Peut-être est-ce pour cela qu'il a tant de peine à considérer un tableau comme fini, et ne s'y résout d'ailleurs qu'à moitié. C'est ainsi qu'une orgie de jaune ou de rouge peut venir recouvrir une première version, première vision, comme une alluvion qui fertilise l'image initiale dont subsistera la trace en quelque endroit du tableau.

Le procédé trouve son pendant dans les dessins, en quelques coups de ciseaux qui feront s'entrechoquer le fusain le plus suave et l'encre la plus noire.



Bernard Gilbert, « Peinture », 1986. Collection privée. Ph. Roger Vulliez.

Au total, ce n'est pas de l'eau-forte mais bien de l'eau de feu, carburant d'un imaginaire où se déploient silences et fureurs : les personnages qu'il nous propose semblent hésiter entre l'état de chair et celui de masque. On se souviendra que dans la tragédie antique, l'acteur portait sa voix derrière le masque.

On considérera peut-être aussi que j'ai parlé plus haut abusivement d'instantané, dans la mesure où la méthode utilisée par le peintre traduit plus de lents cheminements, voire de revirements que de spontanéité débridée. Reste qu'il y a dans les gestes de recouvrir, de découper, de juxtaposer, quelque chose d'à la fois radical et irréversible dont j'imagine que cela nécessite plus d'élan que de calcul.

C'est peut-être de là qu'il tire cette force évocatrice, cette *stupeur* qui justement nous frappe devant l'instantané photographique. Les images de Bernard Gilbert, aussi fixes soient-elles, sont fertiles en histoires

et invitent nos yeux à l'être tout autant. C'est alors que, comme ses peintures jamais tout à fait achevées, nous partageons avec lui le sentiment de l'*inassouvi* qui pousse à poursuivre la quête.

Avoir toujours faim, peindre, rêver, tout cela c'est un peut-être immortel.

Jean-Luc Thomas, Journaliste et Musicien.
Bernard Gilbert, Peintre, Professeur à l'E.N.A.D. de Limoges.
1986 Centre Culturel Jean-Gagnant Limoges.
1987 Galerie du C.A.U.E. Limoges.

« IL FAIT BEAU » OU LE JARDIN DE ROSA DANS LA COUR DE LA PRISON

Eugénie Dubreuil « Chabreuil »

Pétales de roses montantes dans un panier de satin attaché autour du cou un 15 août, photographies révélées au soleil sous le tilleul, coloriées à la main, bouquets sur format carte postale pour Léona, menus décorés, œillets stylisés pour Anna retour de Rechling, Callisto, Durga Rani reine des jungles, Aggie Sainte Geneviève patronne de Paris, les plâtres avidement dessinés, les timbres décollés, le profil de Fabiola et le Pont Valentré pour le professeur d'anglais.

« La directrice, bouillonnante d'idées, veut encore faire construire un arc de triomphe à l'entrée des écoles ; les montants s'épaissiront de branches de pins, de feuillages échevelés, piqués de rose en foule. Le fronton portera cette inscription, en lettres de roses roses, sur un fond de mousse : SOYEZ LES BIEN-VENUS ! C'est gentil, hein ? » Colette.

Les croquis dessins de nus, Botticelli période Savonarole, Delacroix partout, Gauguin en secret, les compositions décoratives, le théâtre Paris sera toujours, la rue bientôt, lui et le mouvement, une nouvelle espèce à découvrir, un monde en expansion continue, tout y est jardin, cueillette en Provence. Les rhizomes se propagent de place en place, les Futuristes tonitruent, je les entends à Alger la blanche, le saut dans l'inconnu, mon Tahiti.

« Rosalie mangea comme une personne qui n'a pas dîné la veille ; après le repas, le prince la mena dans le jardin ; il lui fit voir les serres, qui étaient magnifiques ; au bout d'une des serres, il y avait une petite rotonde garnie de fleurs choisies ; au milieu était une caisse qui semblait contenir un arbre, mais une toile cousue l'enveloppait entièrement ; on voyait seulement à travers la toile quelques points briller d'un éclat extraordinaire
« Comtesse de Ségur née Rostopchine ».

Il faut fuir maintenant, enlèvement des filles de Leucippe, coureuses sur la ligne de départ, couple volant, femmes fleurs cueillies en bouquets courageux, prémonition de village au loin tout en bas. Il y a sûrement une solution moderne. Poupées gonflables fabriquées par Noveurop ?

« Quand vous aurez fini de faire le chimiste, je compte sur vous un peu plus tard dans la pépinière de roses, disait la mère ; je n'ai pas encore décidé quelles étaient les espèces à multiplier ; dans ce moment-ci, elles sont toutes en fleurs, et on juge bien de leur beauté »
Madame de Witt née Guizot.

Prélèvements, découpages, collages, détournements, coloriages, transformation. Tout se convoque, le passé, le présent, le mien, le tien. C'est le temps multiple toutes techniques, envois postaux, œuvres volées, perdues, laissées en paiement. Lutte contre l'ange et la marée montante.

A la fin les récoltes sont dispersées, les trompettes ont-elles sonné ? Il y avait quelquefois une douce chaleur, une sorte de beau temps sous les verrières. Le rayonnement infra-rouge émis par l'activité humaine et animale provoque l'effet de serre.

« La liberté c'est toujours, au moins, la liberté de celui qui pense autrement » Rosa Luxembourg.

Celui, dit-elle. Normal, s'abstraire, puis repartir de la terre, elle émet elle aussi dans le silence des sphères. La musique que les végétaux préfèrent c'est celle de la comète fécondante.

Dans la nature les hommes redevenaient animaux. Poésie de mon enfance, tendre cruauté de La Fontaine, d'Esopé. Ses fables valent bien une Bible. Le regard à ma guise définit le camp, déchire le drap.

Est-il vraiment nécessaire de le tracer ce cadre, les limites raisonnables du jardin ?

Qu'est-ce que je fais là ?

Je voulais juste jardiner un peu, j'avais fini par me trouver sur un terrain dont personne ne voulait, Venise en quelque sorte, une lacune...

et me voilà casquée, dans la couleur à hisser, l'abstraction de la lettre et du schéma.

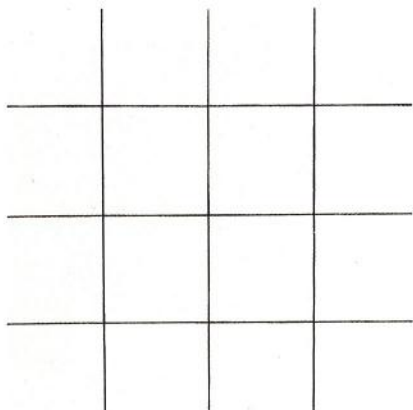
A partir de quel moment ai-je commencé à accepter les règles du jeu ? Ce n'est pas moi. Si c'est moi. X la R.

Tout le mystère de la belle jardinière.

Brive, le 11 novembre 1986

LES ARTS D'UN SEUL CRÉENT DE LA PEINE DURE François Morellet : aurait-il fallu l'excommunier ?

Patrick Beurard



Contrairement à l'usage, ma communication ne traitera pas d'une thématique, mais d'une singularité. Parce que la singularité est attachante ; elle est absorbante [je fais référence à l'élément absorbant dans la théorie des groupes, le zéro, qui occupe autant d'importance par exemple dans la résolution d'une équation ($1^\circ x \neq 0$; $2^\circ x = 0$)].

Aussi je voudrais qu'au travers de cette singularité, nous convenions qu'il s'agirait de réfléchir sur ce que l'on pourrait nommer l'*art du refuge*. Non pas seulement l'art des gens R.P.R. (Religion Prétendue Réformée) mais de l'art de ceux qui, par choix ou par nécessité, ont voulu, ou dû sortir de l'hexagone pour progresser dans leur pratique.

Je voudrais par ailleurs placer cette intervention sous le mot de Serge Lemoine à propos de F. Morellet, qui écrivait : « Le seul Français » (« le seul Français à s'être illustré dans cette forme d'expression artistique », in catalogue de la Nationalgalerie de Berlin, 1977).

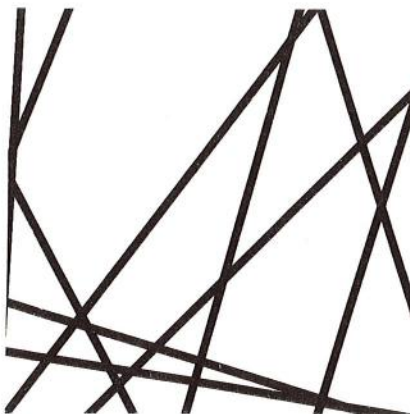
Je souhaiterais pour commencer vous remémorer l'avertissement que F.M. publia en 1972.

« Tenant compte : — Que les œuvres n'ont jamais réussi à transmettre aux spectateurs le message, la philosophie, la poésie ou même la sensibilité que les créateurs pensaient y avoir mis, — Que les spectateurs sont géniaux (voir Robert Filliou) mais ont besoin pour déballer leur pique-nique poético-philosophique, d'emplacements vides préparés à cet effet, j'ai (depuis 20 ans) fabriqué des objets inutiles (donc artistiques) caractérisés par l'absence de tout intérêt de compo-

sition ou d'exécution et la présence de systèmes simples et évidents faisant appel au hasard réel ou la participation des spectateurs.

J'ai ainsi réduit au minimum (je l'espère) mon intervention, ma créativité et ma sensibilité et peux par conséquent vous avertir que tout ce que vous trouverez d'autre (ne serait-ce rien) hors de mes petits systèmes, vous appartient à vous spectateur. »

Il y a bien « quelque chose » qui, dans l'art de François Morellet, échappera à l'art français. Les chiffres sont là pour trahir cette certitude : entre 1970 et 1980, 15 seulement de ses expositions personnelles sont réalisées en France, pour 87 à l'étranger (1 pour 7). Parcours singulier dans le champ artistique national dont l'une des constantes est, à cette époque, la résistance à exposer à l'étranger.



Si l'on observe un rééquilibrage dans la période 81-86 (58 % des expositions en France), n'est-ce pas banalement l'obligation de rattraper l'oubli ?

Car rien, au fond, dans le travail de l'un de ces artistes « si purs et durs qu'ils mériteraient de ne pas être Français » (1) n'indique un reniement.

Les titres des tableaux sont riches d'enseignement et semblent appliquer les axiomes évoqués ici : « 20 lignes au hasard » ; « Tirets dont la longueur et l'espacement augmentent à chaque rangée de 5 mm » ; « Répartition aléatoire de 4 carrés noirs et blancs ».

Avouant l'absence de mystère, ils n'apportent rien si ce n'est qu'une apparente redondance dévoile en clair le procédé et nous con-

vie à ne pas nous égarer : la question est exclusivement celle des ces lignes au hasard qui ne dissimulent aucun à-dire.

LE HASARD.

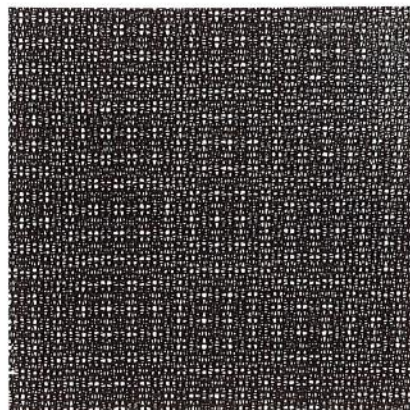
Dans la mesure où il souligne la part du hasard, Morellet en fait un problème artistique qui pourrait s'insérer dans une tradition française (les surréalistes, le tachisme). Or, s'il s'intéresse au hasard, c'est, à l'opposé de la peinture abstraite, pour l'associer à la notion de système, comme Duchamp. Système de composition qui bouleverse les usages de création d'un tableau ; système de perception de l'art, puisé sous couvert de réalisations technologiques, Morellet tente d'introduire l'irrationnel.

Et tandis qu'il sollicite le spectateur, confronté à ses propres refus de l'inaccessible, il l'invite à un certain septicisme, ou au consentement devant les lois du hasard. S'il y a un renseignement sur le processus (le programme), aucune indication sur la précision.

Qu'en est-il de la configuration de lignes en regard du « fond » du tableau ? Du format du tableau ? De la manière de le recouvrir ? Ou encore du moyen d'atteindre l'égalité de traitement de tous les éléments ? Et qu'en est-il de la manière d'ordonner le champ du tableau ?

Parce qu'il n'y a aucune indication sur les précisions, Morellet active l'imprévision, l'imprévisible. Il provoque la collision, et l'accident de circulation de l'information.

Nous sommes d'ailleurs une fois encore devant ce paradoxe que plus l'œuvre est simple et directement accessible, plus elle convoque explication et implication du spectateur



qui, si elles venaient à être formulées, transcrites, déclencheraient *ipso facto* le malentendu.

Remarquons que cet intérêt pour les lois du hasard renvoie à une préoccupation générale de notre société industrielle, à une tentation qui lui est chère : celle d'abolir le hasard. Jeu de planifications économiques (plans gouvernementaux, introduction systématique des statistiques. Mais aussi : mise en évidence du hasard, écho du déterminisme biologique ; hasard des mutations opposé à la légalité naturelle, à l'ordre du monde inanimé (Jacques Monod).

Ceci nous montre, s'il fallait le redire, que la démarche de Morellet ne s'inspire guère des préoccupations des sciences exactes (en regard desquelles ces questions d'irrationalité et de hasard ne sont plus guère d'actualité) mais véritablement des interrogations du monde technologique en décalage du temps nécessaire à l'application du champ social.

Faut-il s'étonner si la France de 1962, qui n'était pas assez préparée à de telles interrogations qui s'adressaient aux sociétés ultramodernisées, celles qui avaient engagé un processus d'industrialisation plus radical (U.S.A., R.F.A., Suisse, Hollande), a laissé échapper le travail de Morellet ?

En tous les cas, le spectateur est dans une situation embarrassante :

- 1° Il n'y a pas de points de repère ;
- 2° Il n'a pas à chercher de point de repère ;
- 3° Il broie du noir qu'il ne veut pas voir.

Que lui reste-t-il donc pour préserver son jardin secret, pour distinguer sa « vision » de celle de son voisin face aux mêmes interrogations ? Si les spectateurs peuvent déballer leur pique-nique, il y a fort à parier qu'ils préféreront l'offrir aux peintres qui, jusqu'il y a fort peu, planchaient jour et nuit à huit-clos pour le prix de Rome ...

Chez Morellet, le tableau n'a jamais été univers en soi. Il est parti d'un ensemble plus vaste qui établit des relations avec le voisinage. Avec l'environnement. N'est-il pas normal que son travail se soit peu à peu « élargi » vers l'architecture ? Premières interventions dans ce sens Eindhoven, au C.N.A.C. rue Berryer et à Grenoble, dès 1971.

Jusqu'alors le travail de Morellet s'inscrit dans la lignée de Arp, de van Doesburg, de Mondrian ; aux côtés du Minimal Art ; d'artistes suisses, allemands et hollandais.

Au risque de ranimer un instinct de dragonnades, il serait tentant de souligner combien l'art de Morellet interpelle celui de la Réforme. Dans le catalogue du Centre Georges Pompidou, Rudi Oxenaar évoque, à juste titre, cette dimension protestante :

« Comme un huguenot, comme ceux qui sont arrivés un jour chez moi, en Hollande, inflexibles, pleins de leur propre vérité, intraitables, tenant tête à chaque assaut, fidèles à eux-mêmes malgré leur isolement. Enfin, je vous vois comme un protestant, révolté, à contre-courant, rebelle et moqueur, plein d'ironie ... »

Alois Riegl (2) analyse ce phénomène propre à la renaissance allemande qui se développe (est-ce un hasard ?) dans les foyers luthériens : découvrant les formes décoratives italiennes, l'art allemand les englobe en y écartant les fins de représentation et l'art religieux, pour cultiver ces formes décoratives devenues de ce fait « abstraites ».

Plus qu'ailleurs, l'art a une fin en soi. L'on peut se demander s'il n'y a pas, dans le processus de Morellet l'intention de cultiver l'abstraction d'un art qui l'assiège (l'art abstrait). C'est-à-dire d'extraire de cet art ce qui en constitue son idéologie : sens, culte de la singularité, composition du tableau. Usant avec systématisme de ces lignes posées selon un système, il vide l'art abstrait de sa substance créatrice. Il le dépouille de son idéologie.

Voilà Morellet en Réformateur ...

N'est-ce pas du reste sous cet aspect que ses œuvres ont du sens, comme lorsqu'il « désintègre », et introduit des artefacts dans le chœur d'une église, à la manière, pourquoi pas, des huguenots qui attentaient à l'immaculée : « Conscient que la prochaine vague rétrogardiste devra être hypercatholique ou pas, j'ai profité du saint lieu qui m'est offert pour donner à mes œuvres un sens » (3).

A partir des années 70, Morellet engage un travail qui, s'occupant de l'espace, réfléchit sur la relation art/architecture. Il renoue avec une « tendance architecture », lieu de rencontre de l'ingénieur préoccupé de techniques et de l'artiste préoccupé, selon la tradition, de beauté. Une mise en harmonie des esthétiques et des possibilités mécaniques.

Rappelons qu'il s'agissait de répondre « au grand besoin en nouveaux matériaux des esthéticiens ces hommes de sciences à la fois mathématiciens et psychologues » (4) et que

cet intérêt pour les installations et l'espace correspond à l'impression que le « plan bien sage et immatériel du tableau » ... « ça foire ».

Il s'agirait de savoir si le processus qui régit l'art de Morellet ne s'est pas trouvé modifié par une rupture survenue dans les conditions de vie des artistes français en général, à cette époque. Il faut remarquer quoiqu'il en soit que l'œuvre d'art n'apparaît plus désormais comme un « supplément de qualités introduites gratuitement dans les objets de l'activité humaine » (Francastel). Mais bien comme attentive au processus économique, technique, social et spatial, attentive à l'urbanisme. Si de nombreux artistes français abordent aujourd'hui cet aspect, reconnaissons qu'ils étaient encore rares en 1980.

Morellet oiseau rare donc, artiste et interprète de son œuvre, que l'attitude conduit aux confins d'un langage qui lui permet, si l'on peut dire, de se retourner et d'observer ce même langage comme de l'extérieur. Le langage et son « extérieur » contribuent à définir un art de la globalité dans lequel l'œuvre est démythificatrice d'elle-même.

Il amorce un processus de dédoublement transportant l'artiste tantôt dans une sphère, tantôt dans une autre, puisant ce qui lui est parfois dans cet individu, parfois dans cet autre, où donc le concept s'accomplit jusqu'à l'ironie. D'une ironie qui transfuse l'Europe du Nord, exacerbée par le romantisme, ou que l'on trouve plus tard dans le non-sens de Lewis Carroll.

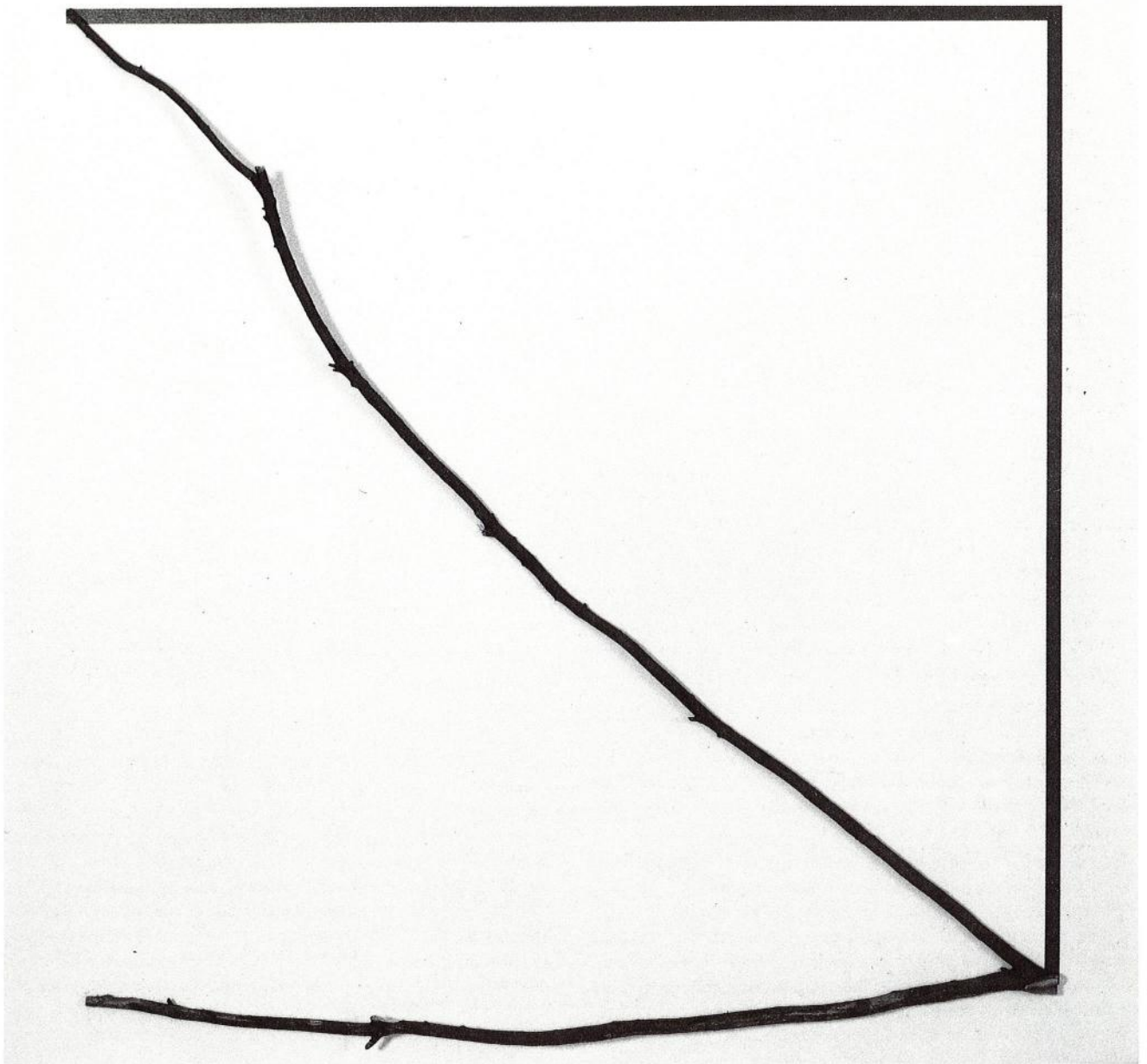
J'en resterai là pour ne pas contribuer trop à la mystification du cas Morellet. « Ce serait quand même bête qu'elle arrive juste au moment où les pique-niqueurs commencent à (lui) trouver du génie » ...

(1) La plupart des citations de Morellet sont extraites de l'entretien avec Ch. Besson, catalogue Centre Georges Pompidou, 1986.

(2) Grammaire historique des arts plastiques, Ed. Klincksieck.

(3) Cité par B. Blistène, Catalogue C.G.P.

(4) Pour une peinture expérimentale programmée, F.M., 1962.



François Morellet : Géométrie n° 14, 1983.
Branche, Acrylique, Toile,
Contreplaqué 130 × 130 cm.
Galerie Durand-Dessert. Paris.

NOUS SOMMES TOUS DES ÉTOILES

Jacques Pineau

Et si justement toute l'économie ne se dépensait dans une « guerre » telle, seulement parce qu'elle ignore aujourd'hui le fruit défendu et suranné du jardin secret : La Peinture ?

L'inutile moment, la non-action, le non-agir, le non-art, voici ce qui hante par la peinture déjà une société-satiété en proie à des maux et à des peurs qui ne sont peut-être que flatulences ou autres problèmes gastriques, puis cette boulimie qui ne veut rien savoir et vous dévore ... (1).

Nature morte, cène, mise en scène du vivant déjà immolé à notre regard sacrifié au-delà du magique non représenté mais, c'est l'hypothèse, vécu à travers la chair même de celui qui initie au rite et dispose l'aliment à notre compassion, « geste » de l'Artiste, rédempteur de l'oubli.

Voici donc la Peinture, la chair au-delà de la chair, mal et bien dans l'émoi sensible – icône, fresque, tempera, huile – science d'avant la science, image révélée du Réel ...

Les cris, les hurlements, et déchirements, maux d'époque, ne sont que passages à travers le magma et la brutalité, quantité désignée, stéréotype dénonciatoire, désespoir de bon ton, stupidité de rigueur, simulacre projeté par un cynisme insidieux, critique qui ronge tout amour, acide, trop acide, jusqu'à l'overdose ... lumière noire, néon du néant et autre bimboloterie attendrissante de ténèbres de pacotille, peur du « sol y sombra » : à la lumière dansante de la cape à l'épée, la bête aveugle est bien dans l'arène à tuer pour supporter la lumière de la mort et de la gloire.

Plus trop de « Caprices », plus trop de « Désastres de la Guerre » ... une taumachie intérieure, n'oublions pas Goya : « Le sommeil de la raison engendre les monstres ». Réveillons « le cœur a ses raisons, que la raison ignore ».

Et si la peinture n'était que la « nature vivante » de notre conception de l'univers ? Et si les peintres ne peignaient qu'à partir de la propre scène « hic et nunc », la table même ne fut jamais que la leur, ainsi crucifiée fut l'histoire, histoire donc des nourritures de l'esprit... ou transhumance dans les corps... avec ou sans amour...

Dis-moi ce que tu manges et je te dirai qui tu es, dis-moi comment tu le manges, avec qui tu le manges ...voici la question, l'oubli historique : pourquoi la guerre du feu, le geste, l'outil, la caverne, le bison, le vase et la mort, le vase encore ou le vent ou le fleuve, puis la grotte, le temple, la pêche miraculeuse ... la cène enfin, le pain, pas une image, pas de la magie, du pain et du vin « hic et nunc ». Ici et maintenant, que savons-nous du pain et du vin en 1987 ? De l'icône à Saint-François, de Cimabue à Giotto, nous voici du costume d'époque aux coutumes du temps, à l'espace de mise en scène du corps en croix désigné comme nourriture partagée, en deçà du corps mystique du Christ dans la visée historique.

Pauvre pain, porcelets puis sucreries baroques, du regard ouvert de l'icône à la confusion des ripailles onctueuses, hui-

leuses, bonbonnières, angelots fessus, l'œil révolté, pardonne-nous encore et toujours de notre recours à l'éthique sans esthétique. Le bien-pensant est devenu un homme à panse basse, ô suprême torpeur du labyrinthe intestinal : flatulence, redondance, ragoût, râle, révolution, sanguinolance, sauce, vinasse, la société de l'anonyme indigestion ne terminera pas son histoire du lard, la grande bouffe suicidaire recule devant le nouvel appétit.

Croquons du regard le hot-dog mégalo du Pop Art, démagogues Fast-Food, puis à l'Eat Art Gallery défrisons la bière, boulimie de clopes, rots et diverses chiures, grands moments de la colle polyvinyle au service des poubelles de nos consciences affamées d'oubli, celles d'Arman plus belles puisque ce ne sont pas exactement les nôtres, Miralda - les grands banquets colorés, Malaval - l'aliment blanc puis le suicide ..., assiette brisée de Schnabel, alcool, bouffe, shoot, chut, seringue et corps médical, colorants, conservateurs, images, emballages, précutés, réactivés, analysés, égalisés, aseptisés, quantifiés et distribués.

Voici la fin, voici le repos, voici le repas. N'est-ce pas avec l'esprit que l'on peint et que l'on mange ? J'ai expérimenté le dessin « sous céréales », - mangé ce blé, ce poireau, ce chou, pour écouter dans les déambulations de mon palais le langage de la vie, le « Chant des Oiseaux » avec John CAGE patiemment, avec l'initiateur de l'Arte Povera, François d'Assise ... Giotto, vibration musicale proche, est venu à ma rencontre ; je m'étais entretenu de ce travail de l'atelier-cuisine avec Marianne et Robert Filliou, avant qu'ils ne soient chez les amis Thibétains, à deux pas de Lascaux 1, de Lascaux 2 ... je pense à Maciunas : « Pour changer l'art, il faut changer l'homme » et Jean Dupuy de me dire : il vivait alors à New-York avec un dollar qui lui servait à acheter de bonnes vieilles conserves, or Maciunas est mort très tôt d'un cancer généralisé ...

Le sucre de marbre s'échappera-t-il de l'énigmatique cage à oiseaux offerte par Marcel Duchamp ?

Investissons dans la Paix, point par point en chacun de nous. L'esthétique du défi intérieur dépasse la guerre, ses fantômes, son effet de culture de masse. L'Art peut apprendre et spéculer sur la richesse d'une qualité souple, mobile, jamais extrême, vivante, perpétuelle, se conjuguant dans l'amour et la mort au quotidien, Art comportemental, Art effectif, cœur unissant l'esprit et le corps dans la roue du cycle des couleurs et du temps (3). Art formateur et entreprenant, harmonie possible, ne vous en déplaise. Nouveau visage, nouvelle démesure : suivre l'étoile sur la toile linéaire, l'un seul alors en nous aime. Le partage de cette terre.

(1) Cf. Jacques Henric « La peinture et le mal » Ed. Grasset et Fasquelle 1983.

(2) Révélation photographique depuis la « Camera oscura ».

(3) Cf. « Roue de Bicyclette » Marcel Duchamp 1913. « Astrologie de la Personnalité ». Dane Rudhyar. Ed. Médecis 1984.



Jacques Pineau, « On this earth », 1986
100 cm × 100 cm, bois peint et terre
Collection privée

Jacques Pineau, Artiste, vit et travaille à Limoges comme ailleurs. Enseigne à l'Ecole des Beaux-Arts de Poitiers et à l'E.N.A.D. de Limoges.

IL N'EST DE JARDINS QUE MÉTAPHORES

Jean Mazeaufroid

Tous les jardins, les imaginaires ou les réels, les discrets et les secrets, les jardins du langage ou ceux du presbytère, ceux de Cognac (1) ou des bords de Vienne, sont métaphores.

Métaphores de quels lieux et de quelle parole ? On ne saurait le dire tant chaque jardin est métaphore aussi de l'autre ; il y a comme une construction en abîme ; si le jardin pouvait parler, il dirait je suis le jardin qui parle d'un autre jardin :

« Tombées dans les jardins
Ondées de sang poudreux.
Toute forme révèle
 Mon écholalie
Dans le réseau
 Espégle de branchages.
Image, tu m'es nuage, tu me tues ;
Dans les grillages tu m'es volubilis.
Nuages gras d'amour, éclaircies,
A la terre noués, borroméens.
A ces jardins dépliés
Par l'ascension des lianes :
Le haricot grim pant
Traîne ses deux petites couilles
Peut-être babillant :
Tresse d'ici, tresse de dehors. » (2)

Mais quel jardin parlerait alors le premier ? Sans doute est trop distant le jardin d'Eden, gardé par des dromadaires ailés, distants aussi ceux que de grands architectes ont conçus et construits pour la gloire des rois.

Moi, de jardins, celui que je préfère, c'est un jardin hétérodoxe avec sa gueule et ses clôtures de travers ; il est à la fois potager et d'agrément. Un hybride, une sorte de mulet accroché de pied ferme aux accidents du terrain. Parce que c'est une image prégnante de l'enfance, ce jardin me fascine, emboîte ses images dans la mémoire. Il était en effet un premier espace de l'imaginaire.

Dans ses recoins qui tenaient souvent lieu de dépotoirs, on découvrait des débris de faïences colorées, des objets que le temps avait laminés, des squelettes de ferblanteries. On y rencontrait des plantes à la violente senteur, à l'allure incongrue, dont beaucoup avaient la réputation d'être vénéneuses ou de recéler d'étranges pouvoirs. C'était déjà un exotisme.

Lorsqu'arrivaient les signes annonciateurs du printemps, des hommes graves, avec force palabres et cérémoniaux, y procédaient à de savantes greffes d'arbres fruitiers. Cela me paraissait barbare et mystérieux. Ce lieu, clos de murettes, d'arbustes et de palissades mal cousus me semblait être un espace de mutations où s'opéraient de subtiles alchimies.

Mais je préférerais le jardin vers la fin mai : pour quelques jours le lierre terrestre étoilait d'un bleu comme je n'en avais jamais vu que sur les images pieuses, la limite du jardin au bord du chemin creux. Ce bleu-là répondait à celui, si particulier du ciel matinal découpé entre les branches, et, la tête à l'envers, les pieds au ciel, je ne percevais dans ma rêverie qu'une image sans directions au travers du réseau des grillages et des liserons. Le ciel et la terre s'étaient mélangés à la limite extrême de mon territoire de petit enfant.

Il n'existait aussi près de nos demeures des jardins où l'on avait jamais cultivé qu'une seule plante, le magnifique cannabis, le chanvre que les agriculteurs transformaient en pelotes de fibre pour les filatures.

Durant la Seconde guerre mondiale, à la ferme familiale, on avait repris cette culture pour le compte d'une usine de Treignac ; et, la libération venue, à la suite d'opérations de troc, on s'est retrouvé avec d'énormes quantités de draps de lit dans les armoires. Ces draps étaient si résistants à l'usage, que ceux qui me sont parvenus, j'ai dû les transformer en peintures pour m'en débarrasser.

Lorsque je regarde mes toiles répétitives où s'accumulaient les inscriptions trame et chaîne sur un support de textile, de fil en aiguille je reviens à ces draps, à ces balles d'étope, à ces gestes répétés de broyage et de cardage, à l'étourdissement des femmes et des jeunes filles qui arrachaient le chanvre en ces jardins.

Je n'aurai sans doute pas ce regard si je n'avais lu quelques passages de Marx (3), où celui-ci, dans la démonstration de son propos, révèle que sous la blancheur de la toile, sous sa surface aveuglante, il y a quelque chose de caché, il y a une histoire murmurante. Ou, plus tard encore d'avoir connaissance par Jérôme Peignot d'un texte de Venance Fortunat (4) dans lequel l'écriture est clairement prise en compte comme métaphore du tissage.

De même, ces amoureuses opérations de greffe que j'observais, étant enfant,



Jean Mazeaufroid « Toussaint verte »
Assemblage 1984
Ph. Photo Françoise Mazeaufroid.

et que trente années plus tard, je démultiplie
au travers du prisme de la mémoire, en disposant
des bandelettes de bois sur le réseau d'une haie,
passent dans l'espace de création
par une opération de langage :

En effet, le mot greffe vient de « graphein »,
écrire, inscrire une trace de passage ;
et greffer un arbre n'est-ce-pas inscrire
une mémoire végétale sur un support ?

Lorsque je déroule, noue et insère ces bandelettes de bois
sur la haie, je mets en scène sur cet écran, sur ce support,
une écriture redondante équivalente à celle que j'inscrivais
sur des supports textiles structurés ou aléatoires.

Peut-être demeurons-nous toujours enfants,
allant à cloche-pied sur des marelles où il n'y aurait pas
que le Ciel et la Terre, mais aussi des rumeurs et des mots,
enclos en des limites aussi tremblantes que celles des jardins,
des mots sur lesquels nous dérapons et prenons la tangente :

« Devant ce jardin
 Tu me parles
La voix plus soudaine
Se greffe
 A l'Orient des corps.
Dans ces jardins
Les couleurs les ouvrent jusqu'en bas
L'air sensible s'y déglingue
Comme le grillage
 Un jeu
Sur les mortelles cases
Où l'on se noue
 Et se lie
 Se délivre. » (5)

(1) Ce hameau de la périphérie de Limoges a été encerclé par les constructions modernes. Durant quelques années il est demeuré une enclave rurale dans un environnement urbanisé.

(2) Extrait de « Cognac un quart de tour avant l'éternité ». Texte de Jean Mazeaufroid. 1985.

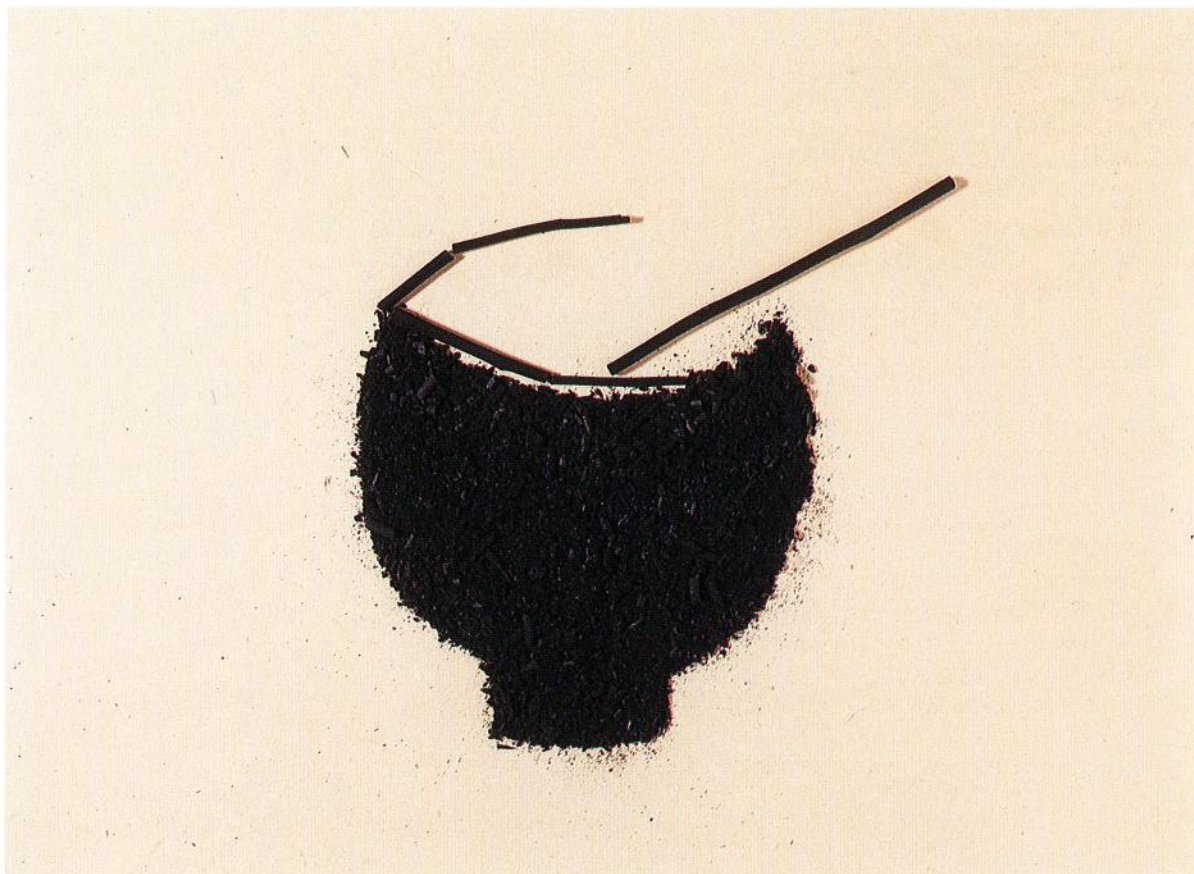
(3) Le Capital, Livre I. Ces passages ont été notamment commentés par Hubert Damish in « Théorie du Nuage » (1972) et Michel Troche.

(4) Cité par Jérôme Peignot in « Du Calligramme » (1978).

(5) Extrait de « Devant le jardin d'Oyanassa ». Jean Mazeaufroid. 1982.

AUTOUR DU FEU

Bernard Mazaud



Bernard Mazaud. « Pot au feu », 1986. Ph. Roger Vulliez.

Le briquet à friction naquit de la réflexion rêveuse sur le frottement érotique.

Le noir de fumée, les pierres carbonisées sont en Haute-Corrèze comme ailleurs, remplacés par le tout électrique intégré.

Tout feu tout flamme pour Verrocchio Galerie Pieroni Kounellis Rome, 1980, il n'y a pas de fumée sans feu.

La petite bouteille bleue de Kounellis prêtée pour son exposition par la société A.D.G.

Camping Gaz International est aussi vendue chez Arvis quincailler à Bugeat.

Etrange alchimie que les rêveries de la volonté du céramiste, je visite le musée Adrien-Dubouché :

Feu Bernard Palissy.

Baptême du Feu : à l'alambic du souvenir, l'eau de vie brûle toujours. Pourquoi ranimer la flamme ?

Pour encore faire feu.

Bernard Mazaud, Artiste Enseignant à l'Ecole d'Éducateurs de Limoges.

— Tendance Bis. Limoges. 1981-1982.

— Eglise de Lageyrat (87), invité par le Musée Départemental d'Art Contemporain de Rochechouart, 1986.

— « Pot au feu ». Atelier-Galerie de l'E.N.A.D., février 1987.

L'INVITATION AU NGOMA DE JOËL THÉPAULT

Geneviève Jude

« Il avait un collier de coquilles d'or. Il portait autour des chevilles des ornements en or très bien travaillés représentant en petit des tambours, des épées, des fusils, des oiseaux. Enfin sa poitrine était entièrement couverte d'un ornement ressemblant à une rose épanouie, chaque feuille s'élevant au-dessus de celle qui la précédait. »

Thomas Edward Boudich,

Mission from Cape Coast Castle to Ashantee, 1819.

Depuis trois ans Joël Thépault développe un dialogue ininterrompu avec la nature : intimité, connivence, relation de complicité qui accompagne et justifie son œuvre.

Les éléments qui peuplent les forêts, les objets trouvés dans les greniers et les manufactures abandonnées sont autant de sujets qui servent son imaginaire et sa mythologie.

Appropriation — Représentation — Composition.

De la maison de l'enfance, il y a l'Afrique : masques, colliers, écailles perles et noyaux peints. Un sabre, ramené par un parent.

Il y a aussi les remises qui abritent boulons et cornes de bois, des pièges, des herses en forme de croissant...

Du déplacement dans la nature il y a du végétal et du minéral à l'état brut : l'infini richesse des formes dans les bois et les pierres.

Joël Thépault récupère ces emblèmes matériels habillés de fibres végétales. Il récupère, fasciné par les stries, l'érosion des silex, le feuilleté des schistes rouges, par les entrelacements des morceaux d'arbres.

Dans les sculptures, la pierre sert et répond à l'équilibre.

L'élévation des troncs d'arbres se fonde sur une activité de type structuraliste : décapage et agencement des pièces de bois.

Tous les fractionnements amènent l'intervention d'un matériau nouveau : étapes cruciales dans l'ascension.

Chaque assemblage est différent à la fois fictif et fonctionnel. Une corde vert-fluorescent devient la ligne de flottaison entre la terre et le ciel instaurant un mode de fonctionnement ludique : un équilibre en trompe-l'œil.

Des facteurs rituels et pratiques apparaissent dans les empreintes et les traces sur le bois effectuées à l'herminette, au pigment, à la cire, dans les ajouts de morceaux de cuir qui rappellent la peau et dans la totalité qui renvoie à la terre, au sang vieilli.

De même pour la peinture qui relève de l'usure : le support léger est investi par l'huile et la cire, agressé par des brûlures et des grattages à la spatule.

Pour Joël Thépault, la filiation entre les objets familiers découverts et les objets africains est un point de repère, le départ d'une mythologie personnelle à peine dévoilée.

Les objets ne sont pas choisis parce que porteurs d'une charge esthétique. Ils sont le signe par lequel la culture maîtrise et organise la nature.

Ils sont appropriés, travaillés, agencés sans décodage et présentés comme des mystères d'une connaissance ésotérique : un interdit aux non-initiés.

Ils tendent à captiver une force vitale et c'est à l'extérieur qu'ils se chargent de signification, dans un retour à la nature.

C'est la rencontre de tous ces facteurs qui anime et situe les racines de Joël Thépault, qui fonde la récitation de son mythe caché.

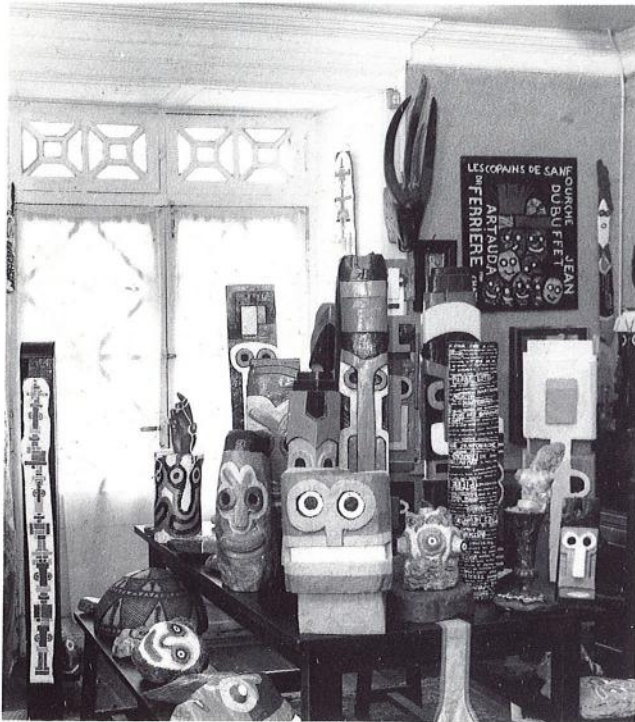


Joël Thépault - Sculpture bois, cuir 1986.

Joël Thépault, Sculpteur, Diplômé de l'E.N.A.D. de Limoges en 1986.
Vit et travaille aux Souches - Dignac (16).
Atelier-Galerie de l'E.N.A.D. de Limoges. Octobre 1986.
Escalquens 1987.
1^{re} Biennale des Ecoles d'Art d'Europe. Toulouse 1987.

SANFOURCHE RÉPOND AUX QUESTIONS QU'IL SE POSE (suite)

Sanfourche



Monsieur Sanfourche, qu'avez vous fait depuis notre dernière rencontre, soit 1983 ?

J'ai fait pitié. J'ai reçu quelques bonnes tuiles. Faute d'amortisseurs je les ai reçues à la vitesse de la lumière. D'où déformations très apparentes de ma boîte de couleurs. Les pinceaux sont secs. Les pots sont consternés. La connerie, cher Monsieur, est une maladie qui touche seulement l'espèce humaine. Maladie incurable héréditaire.

Cette sinistre affection épargne les animaux. Je ne sais pas pourquoi mais je n'ai jamais rencontré un chat, un siège, qui soit con. D'ailleurs on dit con comme un balai. Bête comme un âne, mais dans ce sens il ne s'agit pas d'une insulte. L'âne seul, qui n'est jamais con, pourrait protester. Il ne le fait pas car sachant que nous sommes des cons éternels l'âne se réfugie dans le silence. Jamais je ne désespérerai de l'espèce à laquelle j'appartiens, vous l'avez bien compris j'espère.

Cher Monsieur Sanfourche, vous avez le droit d'espérer. Avez-vous des amis ?

Oui d'innombrables amis. Surtout ceux qui me balancent des tuiles. Comme disait Marie de Médicis à son fils avant le massacre des innocents : « Sire je me charge de vos ennemis, prenez garde à vos amis ». Louis XIII et moi nous nous partageons la même mère.

Je sais que cela peut surprendre mais Einstein, ne l'oubliez pas, est le père de la théorie du mouvement ondulatoire dit brownien, et de la théorie de la relativité du temps. Le physicien fut également le roi des grimacers. En plein congrès des physiciens réunis à Lausanne en 1933 il déclare : ma mère nourricière s'appelle Marie de Médicis. Aucun étonnement de la part des membres de la noble Assemblée. La Marie eut donc trois fils ; le Roi, Einstein et moi. Pour une femme aussi opulente c'est peu. Ai-je bien répondu à votre question Cher Monsieur ?

Parfaitement Monsieur Sanfourche votre définition de l'amitié est lumineuse. Pourriez-vous développer un peu. Par exemple que pensez-vous des rapports entre les artistes ?

Ils sont tout à fait excellents. C'est probablement la seule corporation où chacun reçoit selon ses mérites. Vous savez que nous vivons dans une société dont l'axe essentiel est la notion de justice. Ainsi la richesse va au vertueux, la pauvreté sanctionne le vice. D'où le mépris bien justifié manifesté par les puissants à l'endroit des faibles. Le pauvre conscient de son indignité est humble, honteux. L'artiste n'échappe pas à cette règle fondamentale qui permet aux nations de fonctionner harmonieusement. L'artiste célèbre donc riche est le meilleur. L'inconnu baigne dans la médiocrité. Voici un exemple. D'un fils né dans une famille puissante on dit : il est issu d'une bonne famille. Son contraire est le lardon né dans une mauvaise famille. Les familles pauvres sont toujours mauvaises.

Monsieur Sanfourche, vous êtes Chrétien. Jésus est pourtant né dans une famille pauvre.

Je vous attendais. Jésus en effet naquit dans une famille on ne peut plus pauvre, donc mauvaise. Résultat : Jésus connut un destin exemplaire. Arrêté, renié par ses disciples, battu, jugé, condamné, exécuté. Même Dieu son Père ne put rien pour le sauver. Croyez-moi, la pauvreté mène à l'échafaud.

Monsieur Sanfourche vous êtes un artiste pauvre. Alors ?

Alors mon cher Monsieur je suis cuit. Rien à faire. Le rouge de la honte colore mon front. Conscient de mon indignité je déambule le dos courbé. Comme le lépreux de la farce.

Monsieur Sanfourche, que pensez-vous de la mort ?

Elle est inévitable. Je le savais avant de naître. D'où mon refus de franchir la porte après neuf mois de béatitude. Rien à faire. Je fus expulsé sans ménagement. Pourtant Dieu sait que j'ai freiné à mort des deux pieds. Je ne me suis jamais remis de cet acte de violence qui me fut infligé et qui s'apparente à de la sauvagerie. Depuis je traîne la godille. Sans même un billet de retour à la case départ.

Pouvez-vous développer ?

Le négatif mal exposé, malgré de multiples manipulations, reste terne. D'où mon air de celui qui manque d'air. Jamais je n'aurais dû quitter la terre d'où je suis issu.



Sanfourche. Ph. Freddy Lesaux

Seule consolation, la certitude que le temps n'existe que pour les vivants. Jamais un cadavre ne consulte son bracelet montre. A l'instant même de ma mort ce sera la fin du monde. Ceux d'hier, d'aujourd'hui, de demain se rejoignent dans un présent de fin du monde. La peur de la mort vient d'une fausse analyse de l'avenir. Le mourant pense : les salopards ils vont continuer sans moi. Et bien non, Cher Monsieur, avec chaque mort s'éteint l'univers. Entre le premier homme et le dernier pas même une seconde.

Monsieur Sanfourche, parlez-moi de Louis Jouvet.

Je l'ai rencontré pour la première et dernière fois quelques mois avant sa mort. C'était à Bellac. En été, lors de l'inauguration du monument Giraudoux. Que du très beau monde. Jouvet, bien-sûr, le patron, Fernand Ledoux, Valentine Tessier dont je possède de merveilleux portraits, Gabrielle Dorziat et l'incroyable Herriot. Après le banquet, les discours, spectacle. Très beau. Les artistes un peu pompette mais très bien

quand même. Dans la soirée vers 17 heures rencontre avec Louis Jouvet en forme, visage coloré. Parfaitement satisfait, accessible. Cher Monsieur Jouvet puis-je vous montrer les maquettes que j'ai réalisées pour votre prochain spectacle (Jouvet devait monter à l'Athénée un pièce de Green) ? Bien-sûr jeune homme. Montage des maquettes, dessins des costumes. Un défilé à la vitesse d'un jet. Bien. Viens me voir à Paris avec ton bazar. Jouvet mourut avant d'avoir monté la pièce. J'ai toujours les maquettes. J'ai renoncé au théâtre.

Monsieur Sanfourche quels sont vos projets ?

Attendre avec impatience notre prochain entretien.

Sanfourche, Peintre, Sculpteur, Emailleur en collaboration.
Collection dans les Musées : Arts Décoratifs, Art Moderne Paris, Cantini Marseille, Nantes, Laval, Limoges et New-York, Lausanne, Amsterdam, Milan, Essen (R.F.A.), Montréal, Kyoto...

DOMINIQUE THÉBAULT : LES MÉRIDIENS DU VIDE

Gérard Jean

Limoges. Janvier 1987. 21 h. Nuit/Neige.

« Les lieux géographiques sont des éléments importants pour moi, ils situent mon travail... »

Dominique Thébault, plasticien, parle de son exposition « Sous Tendus Entendus » à l'Atelier-Galerie de l'E.N.A.D. de Limoges.

Le Stromboli et l'Etna par exemple, j'y suis retourné plusieurs fois. Pour moi les volcans sont importants parce que ce sont des sites en situation d'équilibre : pour l'œil, tout est pareil sur leurs pentes, mais pour les pieds c'est différent, ils sentent les zones chaudes ou froides. L'ascension se fait d'ailleurs de nuit, pour bien distinguer les plaques chaudes des froides, pour pouvoir voir où l'on peut marcher.

Dans le sens d'une révélation d'énergies sous-tendues/sous-entendues ces expériences sont donc significatives ?

Oui, et en plus elles mettent en évidence des situations d'équilibre entre intérieur et extérieur.

D'autres lieux ont-ils généré des aspects particuliers de ton travail ?

Il y a surtout eu Vassivière. J'y ai travaillé sur les composantes spécifiques du lieu, sur sa puissance sensible, sur l'équilibre particulier entre l'Eau, la Terre, et le Ciel.

Sur la symbolique de l'île au milieu du lac aussi.

Le travail que j'ai fait là-bas, je l'ai construit à partir de cette réflexion sur le lieu. Après, j'ai essayé d'appliquer le même principe de lecture à un espace clos.

De passer d'un milieu convexe à un milieu concave ?

Oui, avec une réflexion sur un espace parallélépipédique aux couleurs particulières et sur les murs, le sol, et les plafonds et leurs rapports particuliers entre eux et avec les objets exposés.

Quel est ton principe de jeu dans la réalisation de ces objets ?

Pour moi tout réside dans l'ordonnancement dans un espace donné de matières, de matériaux, de formes... A un moment de mes manipulations cet ordonnancement va fabriquer une présence, une qualité du vide qui va rendre signifiante la confrontation de ces objets.

Et quel rôle cette pratique joue-t-elle dans ton quotidien ?

Elle ne joue pas un rôle, elle fait partie de ma vie même. Je ramasse des cailloux, des bouts de bois et de ficelle, des galets,

des morceaux de verre, et je les place dans les endroits où je vis. Puis j'essaie de les assembler.

La plupart du temps ça ne donne que des additions d'objets, des choses mises côte à côte.

Et parfois ça fonctionne !

J'obtiens alors une nouvelle dimension des objets d'où naît le sens.

Le temps n'intervient pas au sens de la durée, je veux dire par là que la quantité et la longueur du travail ne sont pas des éléments primordiaux. Tout peut aller très vite. Je fabrique des éléments et je les mets en situation dans l'espace jusqu'au moment où je trouve une correspondance.

Je pars d'un objet en apparence banal et je le travaille jusqu'à ce qu'il révèle cette dimension essentielle cachée.

Qu'entends-tu par « faire en sorte que chaque cause soit l'effet de son propre effet » ?

A un moment donné dans mon travail, il y a une volonté de cohérence du propos, des matériaux, du rapport à l'espace, etc. C'est en fait l'inverse d'une relation de cause à effet. Il n'y a pas de pensée à l'origine de la réalisation de l'objet : je passe de son élaboration à l'origine de l'idée, puis de l'idée à l'origine du projet. C'est un fonctionnement cyclique et autonome...

Un peu comme dans un ruban de Moebius où l'on passe indéfiniment d'une face à l'autre sans solution de continuité ?

C'est un peu cela. De plus chaque objet fabriqué permet d'avancer, d'aller « plus loin », il est l'expression d'un passage à l'acte, mais aussi, dans le même temps, d'un acte de passage...

Dans le choix que tu fais des éléments qui constituent ces objets y a-t-il une sensualité particulière des matériaux ?

Le choix est certainement de l'ordre de la séduction. Mais je ne l'explique pas. A un certain stade de mon travail il y a plusieurs possibilités qui correspondent à des séductions différentes. Une seule finit par être la bonne pour la cohérence de l'objet fini. Ceci dit les matières ont une grande importance, mais je ne spéculer pas sur la notion de matériau « naturel ». Je ne crois pas tellement à cette antinomie « naturel/pas naturel » à vrai dire. Les matériaux différents que j'utilise sont parfois organiques, minéraux, végétaux et parfois synthétiques.



Dominique Thébault, « Porche », 1985
Ligne de feu, longueur 30 m, Vassivière en Limousin

Ils ne m'intéressent que par la faculté qu'ils ont de renvoyer à quelque chose d'autre qui n'est pas lié à cette simple opposition. Je suis aussi extrêmement fasciné par les changements de nature : selon sa position dans l'espace un objet change de nature tout en restant le même en soi. C'est son rapport à l'espace qui change.

Au téléphone, la voix de Dominique Thébault grésillait, mêlée de bruit électroniques parasites.

Au téléphone, car par l'intervention d'un élément extérieur banal — de l'eau congelée et transformée en

cristaux de neige sous l'effet du froid — la ville avait changé : trente centimètres de névé blanche tombée par une nuit noire empêchaient toute rencontre.

Et sous le paysage tendu de neige vibrat le flux de nos voix sous-entendues.

L'espace était en train de changer de nature sans changer en lui-même, et les rapports de ses habitants à lui évoluaient.

Le jeu des énergies, des matières et des formes était en train de changer de règles...

Dominique Thébault, Sculpteur, Professeur à l'E.N.A.D. de Limoges, Réalisations monumentales.
Participe à l'Ile aux Pierres, Vassivière en Limousin depuis 1985.
« Sous-tendus entendus » : Atelier-Galerie de l'E.N.A.D. de Limoges.
Salon de la Jeune Sculpture. Paris 1987.

Gérard Jean/Jean Gérard. Né le 24/10/1956. Scorpion. Journaliste aux Magazines de France (René Dessagne Editeur). Non-diplômé de l'E.N.A.D. de Limoges.
Contact : 10, rue Deverrière. 87000 Limoges.
55.77.62.74 / 55.24.44.56

LA LEÇON DE PEINTURE

Joan Rabascall

Les premiers éléments de cette série sur la leçon de peinture, ont été réalisés vers les années 70 ; les premières toiles ont été présentées dans l'exposition « L'emploi de la peinture » (1).

Cette série de toiles photographiques en noir et blanc, sur châssis, retrace les leçons, les recettes des cahiers pour apprendre à peindre, du type : *faites-le vous-même, do it yourself*, etc..., qu'on trouve dans presque tous les pays, répandus à l'infini dans les établissements spécialisés fournitures pour artistes, et même dans les grands magasins.

L'exemple de codification pour faire un bon paysage est simple : la ligne d'horizon doit s'établir à peu près, aux trois-quarts de la hauteur de la toile ; le grand arbre ne doit pas se placer au centre, le chemin court de droite à gauche ; aucune ligne de la composition ne doit être parallèle, et dans le ciel bleu il y a, bien-sûr, quelques nuages innocents.

Dans cette série il s'agissait par des moyens simples, tel l'agrandissement photographique, de sortir l'image de son contexte pour la mettre dans un lieu culturel, la galerie ou le musée, avec un minimum de manipulation.

La continuation de la série sur la leçon de peinture, en couleurs cette fois-ci, est venue tout naturellement avec la rencontre d'une technique permettant l'insertion de la photographie couleurs sur toile et en y ajoutant la sérigraphie. Le cadre des tableaux, est souvent inclus dans l'image, et le nom sérigraphié, est la redondance écrite de l'image, et aussi son titre.

Les paysages de cette continuation ont été présentés à Perpignan et Angoulême (2) et une extension avec plusieurs thèmes autres que le paysage, à Barcelone (3).

Pour l'exposition présentée à Limoges, la série s'étend à tous les thèmes de cahiers édités, tous les clichés, sur les leçons de peinture. Le mot clef, le titre, est toujours sérigraphié en lettres anglaises : paysage, marine, nu, portrait, composition, etc...

Entre l'élaboration de ces deux lignes d'une même série, l'une en noir et blanc et l'autre en couleurs, est venue s'ajouter une réflexion sur le paysage, cette fois-ci sur le paysage réel.

Pendant l'été 1981, en vacances sur la Costa Brava, j'ai pris une centaine de photographies dans lesquelles j'ai essayé de faire le contraire de la photo dite de vacances, autrement dit, celle proche de la carte postale. Mes photographies essayaient d'établir un petit catalogue de la dégradation du paysage et de l'urbanisation sauvage.

Après une sélection, j'ai retenu douze photos qui ont été la base pour réaliser une série d'un format paysage de 65 × 92 cm.

Ce sont des toiles photographiquement noir et blanc. En surimpression peut-on lire le mot paysage en plusieurs langues : celle du pays et celles correspondantes aux différentes nationalités qui ont transformé profondément le paysage (4).

Un lien paradoxal existe entre les deux séries décrites : parmi les différents éléments de décor à l'intérieur des appartements en béton près de la plage, les paysages idéalisés, type *coucher de soleil*, peints à l'huile, d'après les bons conseils des cahiers de leçons de peinture sous-titrés *faites-le vous-même, do it yourself*, sont nombreux.

Janvier 1987.

(1) *L'emploi de la peinture*

(Babou, Casadessus, Cueco, Fromanger, Le Boul'ch, Messac, Rabascall). Exposition itinérante : Sarlat, Tarbes, Bordeaux, Grenoble, Châlons, Paris. 1975/76. (Catalogue, Porte-folio). Textes catalogue Jacques Soullillou, et Yann Pavie.

(2) Exposition Musée Puig, Perpignan, oct/déc. 85 ; Galerie Saint Simon, Angoulême, déc. 1985/janvier 1986. (Catalogue, affiche). Texte J.-F. Bory.

(3) Exposition *Barcelona/Paris/New-York*, Palais Robert, Barcelone, déc. 1985/janvier 1986. (Catalogue, affiche). Texte Pierre Restany.

(4) Exposition Paysages, Galerie Canaletta, Figueres, avril 1982 et Galerie J. & J. Donguy, Paris, déc. 1982. (Affiche, livret cartes postales).

Du déjeuner sur l'herbe au déjeuner sur la plage... entretien avec Joan Rabascall, par J.-F. Bory, in Opus International n° 86, automne 1982.



Joan Rabascall, « Paysage », 1985
Photographie sur toile et sérigraphie 135 × 92 cm
Ph. Adam Rzepka

Joan Rabascall, Artiste, Galerie J. et J. Donguy, Paris.
Collection Fonds National d'Art Contemporain, Ville de Paris.
Biennale de Paris en 1965, 1969 et 1977.
Biennale de Venise en 1972 et 1976.
Exposition A.R.T. Limoges « La leçon de peinture », juin 1987.

ÉVOCATIONS

Jean-Pierre Juillard



Renaissance de l'art ;

serait-ce à la nymphe qui surgit de sa conque
et s'ébroue dans un jaillissement de gouttelettes irisées,
vous savez le printemps, Botticelli quoi ?...

serait-ce les sculptures végétales d'Ernest Pignon Ernest
où les forces tectoniques qu'exprime tel événement
de Penone là où la Roche chût, Rochechouart ? !...

Eh bien non.

Une lourde et ténébreuse théorie de concepts
abracadabrants s'ébranle sur le versant sensible des idées.
Un instant à peine, j'étais séduit par le jeu
des correspondances, par le philtre des alchimies de l'art,
voilà donc que s'impose à mon esprit une cohorte :
éternel retour, Mimésis, avatars, mythes fondateurs,
matrices, métaphores primordiales,
archétypes et le même...

**LE MÊME ART PHÉNIX
QUI RENAÎT ÉTERNELLEMENT DE SES CENDRES.**

Dans les époques d'innocence, c'est-à-dire de barbarie,
la « re-naissance » de l'art
féconde et fonde l'homme nouveau comme une illusion.

Je sais aujourd'hui que je DOIS dissiper
les vapeurs ensorcelantes qui sortent des chaudrons
des prestidigitateurs de l'art et que j'ai bien envie de humer
jusqu'à l'ivresse. Aujourd'hui, nulle spirale,
nulle trajectoire ascendante, seuls courent

sur le cercle vicieux, les artistes ;
seule modernité, ça va plus vite...

Cet art camoufle son inutilité, il tente des accouplements
avec la TECHNIQUE (qui ne renaît jamais)
et engendre des monstres stériles. Vanitas vanitum :
mortifère cet art-là habille indéfiniment l'HOMME.
Sous couleur de renaissance il s'agit de simulacre :
et les hommes s'en foutent au fond d'eux-mêmes.

Un trou, une base de néant momifie un unique signifié :
L'HOMME. L'art qui renaît sert précisément sa fin ;
ça pue le cadavre. Cet art-là est remords.
Je conteste la « renaissance de l'art
et de ses potentialités ».

Pour moi l'art naît : L'ART EST A L'ÉTAT NAISSANT,
cet art-là existe, incandescente boule de feu,
infracassable noyau de nuit. Cet art-là existe.
J'enrage de l'avoir rencontré. Ramon, Jude, Cueco...
et les autres mes amis.

ART HORS DE LUI, ISSUE.

UN COUP DE DÉ JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD.

C'est le printemps. Les fruits dépassent,
DÉJÀ, la promesse des fleurs.

INT.'F' AIR

Jean-Charles Prolongeau



Jean-Charles Prolongeau 1985.

Éléments cellulaires grillage de terre cuite alvéolés.

Etrange la façon dont nous voyons dans l'espace les plantes et les astres « connus ».

Il est des changements de poids dans les atomes qui échappent à toute description.

L'eau, l'air, la terre interviennent dans la vie et le mouvement des sèves.

Nous sentons leur caractère inaliénable, le goût des éléments du sol natal.

Éléments cellulaires.

Ils dessinent des figures

qui éclatent des proliférations de cellules polygonales, des développements de dodécagones sur un plan ; à leur extrémité une charge minérale et pourtant si légère.

Des toiles tissées dans le vide.

Sur le point de se dilater comme si elles étaient sur une substance élastique qu'on étirait brusquement.

Des cordons relient et nourrissent ces alvéoles allongées que gonfle une sève granuleuse.

« Ils ne sont que des diagrammes plus près de l'épure que de la vie, mais un obscur frémissement anime leur gelée polarisée.

On dirait qu'avant de se rencontrer et de s'accoupler de se combattre ces amibes en train de proliférer mais fragiles peut-être solubles,

éprouvent le besoin de se reconnaître tout en appréhendant les périls d'un premier contact, peut-être corrosif. » (Roger Caillois).

La terre « pluriel et relatif » apparaît elle-même comme symbole.

Le soleil semble pourtant le grand ordonnateur.

Il y a ce qui forme et s'efface, ce qui demeure et ne se peut ...

Il arrive que l'âme s'organise en un carré absolu, forme géométrique pure.

Mais des signes perçus ne restent que l'idée de permanence.

Regards chargés de métaphores se perdent conscients de la face des symboles et de leur impossibilité même.

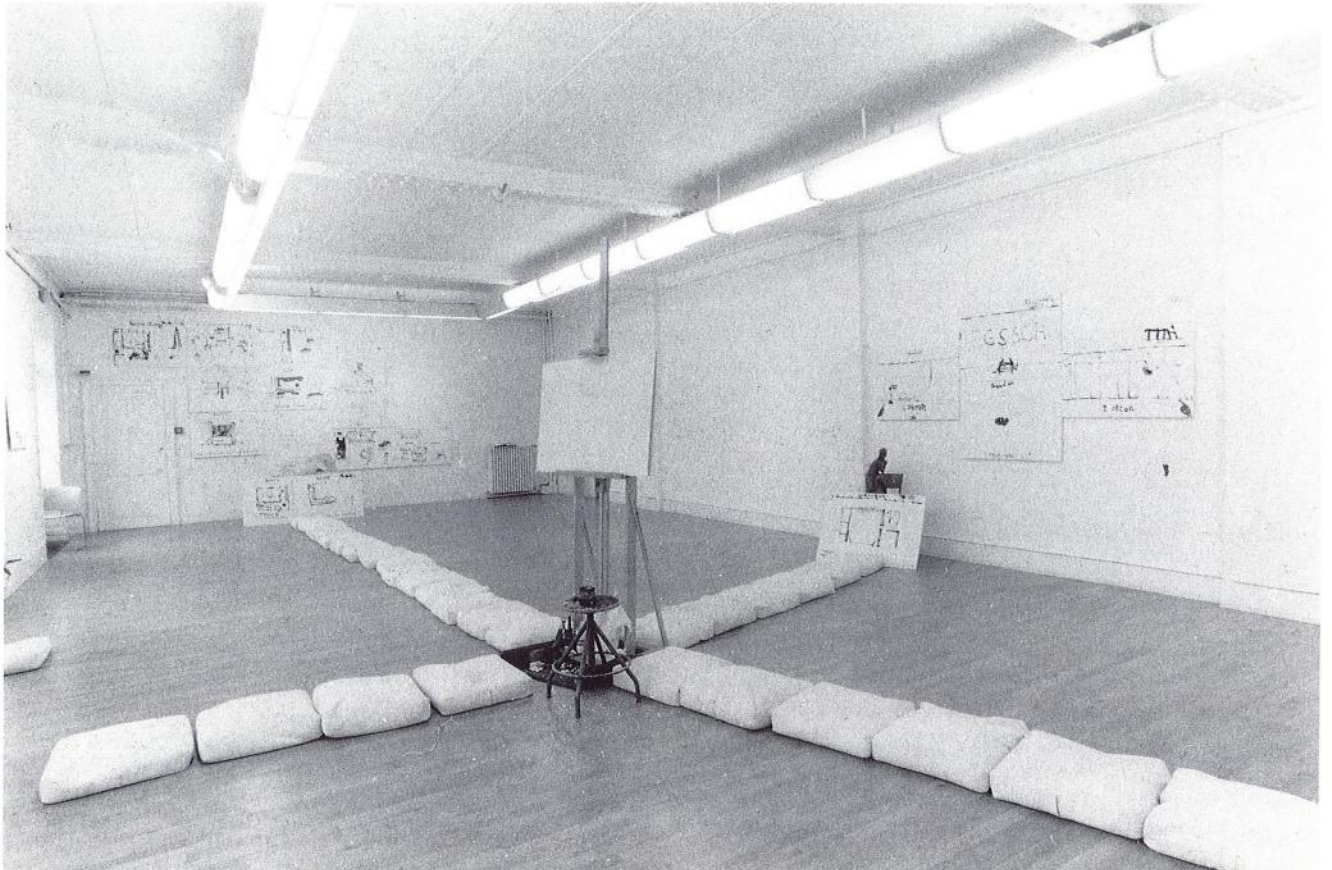
Et cet épuisement des signes qui apparaissent et se retiennent rend manifeste le seul fait plastique.

Trajet travaillant la terre, je préfère le règne de la présence à celui de l'esthétisme et que pour m'être allié la beauté des éléments, je n'ai vu en elle ni le but de ma réflexion ni celui de ma création.

Jean-Charles Prolongeau, Artiste,
Intervenant à l'E.N.A.D. de Limoges.
Arte Fiera. Bologne. 1985 - 1986 - 1987.
Association Art Feu Entreprise. Limoges. Depuis 1985.
Musée de Piran. Yougoslavie. 1987.

A QUOI BON LA LUMIÈRE ?

Sarkis



Sarkis, Installation Limoges 1986
« A quoi bon la lumière ? »
sur les trois mises en scène de Berne, Genève et Villeurbanne
Ph. Roger Vulliez.

Mon intervention à Limoges sous forme d'une conférence/peinte était un éclaircissement sur la stratégie de mes trois mises en scène à la Kunsthalle de Berne, au Centre d'Art Contemporain de Genève et au Nouveau Musée de Villeurbanne. D'où son titre : « A quoi bon la lumière ? ».

J'essayais d'expliquer en dessinant avec un média avec lequel on peut « repentir » (la peinture à l'huile), la naissance de ces mises en scène, le caractère des lieux, le choix des travaux qui allaient avoir un rôle, le rapport des travaux entre eux, le rapport des installations entre elles.

En un mot sur : l'Architecture.

Les trois expositions ensemble construisaient un bâtiment.

Berne était les fondations, Genève était l'espace qui montait sur les fondations et Villeurbanne était les salles dans cet espace.

Aurais-je eu besoin de faire cette intervention si les articles sur mes trois mises en scène reflétaient l'essentiel :

Le Rapport des Choses.

Qu'est-ce qui construit mes expositions ?

En présence des étudiants de Limoges, de Strasbourg, de Lyon, des professeurs et d'un public divers, j'ai commencé ma conférence/peinte le mardi 7 janvier à 9 h, jusqu'à 18 h 30 sans interruption le premier jour, ainsi que de 9 h à 13 h le mercredi 8 janvier.



Sarkis, Conférence peinte Limoges 1986
« A quoi bon la lumière » ?
sur les trois mises en scène à Berne, Genève et Villeurbanne.
Ph. Roger Vulliez.

Avec les 32 panneaux de ma conférence,
avec les coussins de la salle, avec le chevalet,
et avec trois sculptures
(un éléphant en plâtre de très grande taille,
une lionne en plâtre,
une jeune fille en terre cuite début XX^{es})
trouvées dans les caves de l'Ecole des Arts Décoratifs,
j'ai monté une mise en scène
entre 15 h 30 et 17 h 30 du même jour ...

Un ami m'avait demandé à Limoges : « et après l'hiver ? »

Avant, avant, avant il y avait « Ma Mémoire est Ma Patrie »
à Berne.

Avant, il y avait « Trio avec piano Kriegsschatz Sarkis,
flûte de Guatemala, Viola d'Amour,

devant les Décors des Trois Expositions de Sarkis
au Centre d'Art Contemporain à Genève.

Avant il y avait « Les Trésors du Capt. Sarkis »
à Villeurbanne.

Pendant, il y a eu « A quoi bon la lumière » à Limoges.
Après il y aura « Çaylak Sokak » à Istanbul.
Après Après ... après.

9 février 1986

Sarkis, Artiste, Professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Strasbourg
Kunsthalle de Berne
Centre d'Art Contemporain de Genève
Nouveau Musée de Villeurbanne
Atelier-Galerie de l'E.N.A.D. de Limoges.
Galerie de Paris, 1986,
Istanbul, Europalia, Florence,
« Duo », La Rochelle avec Domenika ...

REGARD ET RELATION

John Armleder

AD HOC. — Où en es-tu en ce moment ?

John ARMLEDER. — Je pars pour Hambourg dans un moment.

Je viens de chez Cavellini à Milan.

AD HOC. — Toujours fidèle aux objets ?

John ARMLEDER. — Non, je n'ai pas abandonné cette question c'est-à-dire la question de la relation peinture minimale et objets.

AD HOC. — Donc, toujours installé dans tes fauteuils ?

John ARMLEDER. — Il y a des tables aussi.

AD HOC. — Dans un entretien récent avec ART PRESS, Catherine Millet parle de clins d'œil ? Qu'en penses-tu ?

John ARMLEDER. — Ce n'est pas le sujet principal de mon travail. Il s'agit plus d'un regard. Dans la pratique artistique, il est plus question d'un faisceau de choses.

AD HOC. — Y-a-t-il une relation au secret ? à l'intrigue ?

John ARMLEDER. — Des intrigues, il y en a assez dans le monde. N'en rajoutons pas.

Si je ne suis pas intrigué par ce que je fais, je ne le fais pas.

AD HOC. — Et ton rapport au monde de l'art ?

John ARMLEDER. — Il y a un monde tout court. L'art ne se différencie pas du monde en général.

AD HOC. — L'artiste a-t-il un regard particulier ?

John ARMLEDER. — L'artiste est légèrement a part.

Sa fonction est mal définie.

Il est en bordure, la distance pour observer.

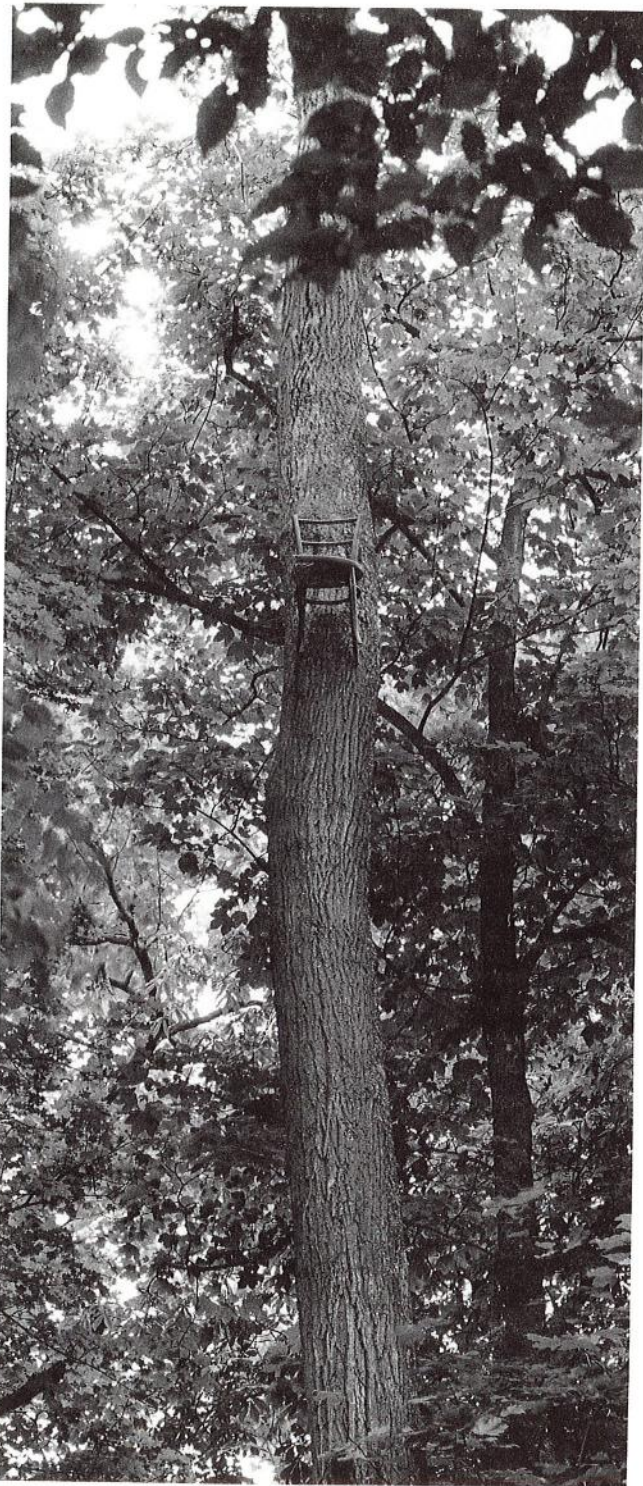
AD HOC. — Et l'humour ?

John ARMLEDER. — C'est très sérieux. Une affaire très sérieuse.

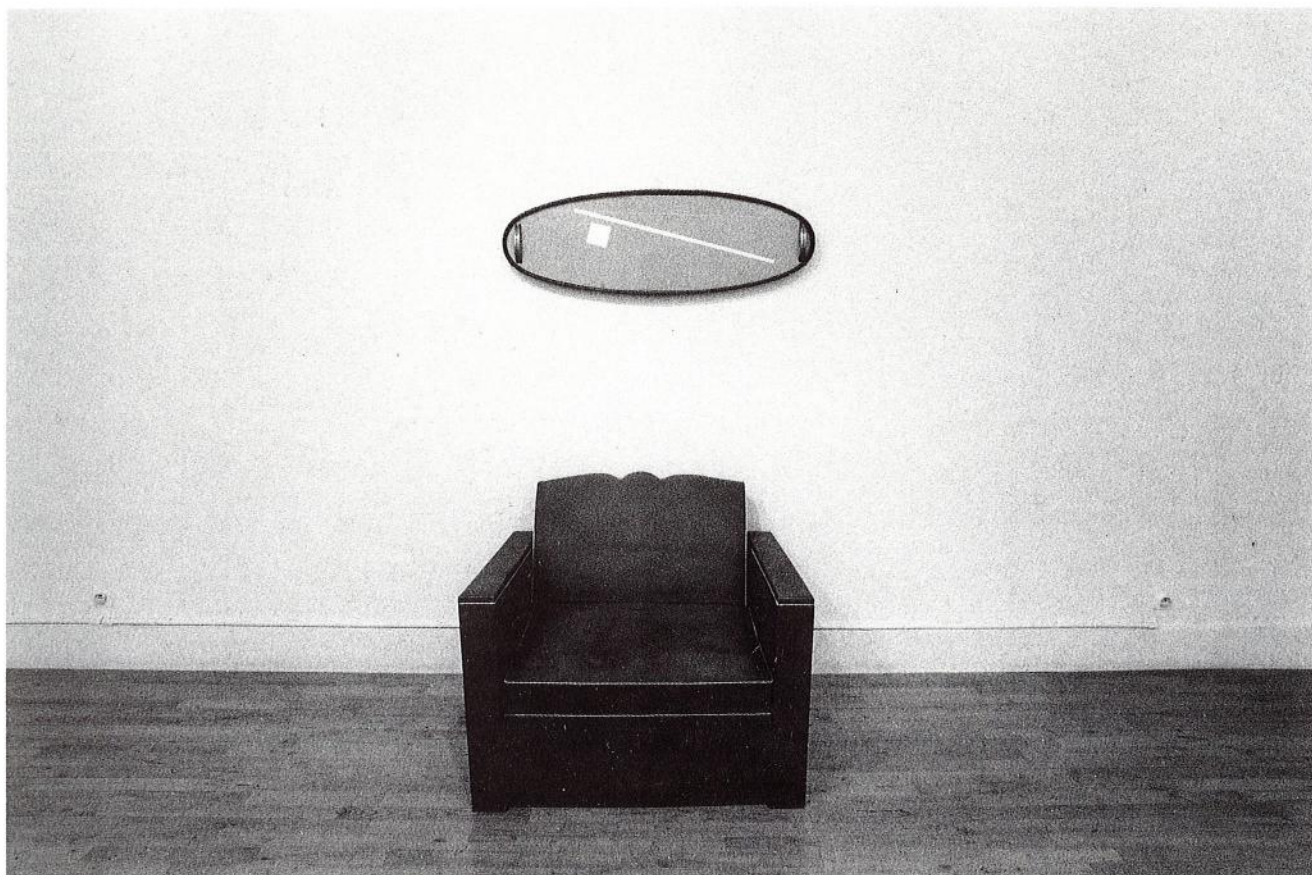
Je ne nomme pas.

C'est le spectateur qui doit se poser.

AD HOC. — Le spectateur attribue-t-il des valeurs ?



John Armleder. Sans titre 1985.
Installation « Promenades » Parc Lullin, Centre d'Art Contemporain, Genève
Ph. Georg Rehsteiner.



John Armleder Installation Limoges
Exposition mars 1986
Atelier Galerie de l'E.N.A.D. de Limoges
Ph. Roger Vulliez.

John ARMLEDER. — En tout cas,
il a des données subjectives
mais les critères sont tellement nombreux.

AD HOC. — Quel est ton rapport
à l'actualité artistique,
aux galeries qui choisissent de t'exposer ?
Les personnes qui t'invitent
ont-elles des caractéristiques communes ?

John ARMLEDER. — Mon travail se confond
avec une mode. Une sorte d'emportement.
Certains s'intéressent à mon travail
non pour ce qu'il est,
mais plus pour ce qu'il représente.
Je suis plus intéressé par la relation humaine
qui s'instaure avec la galerie.

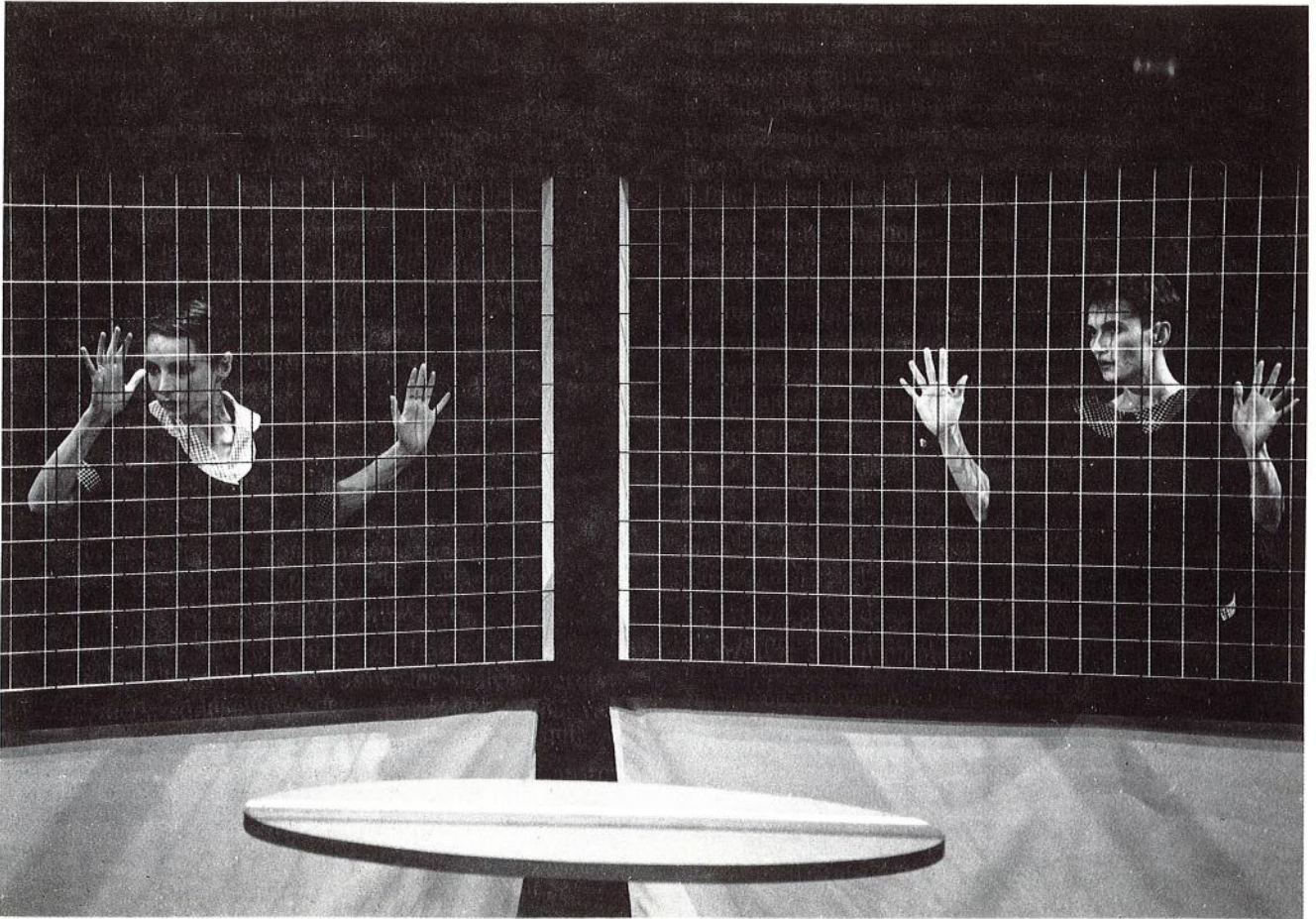
AD HOC. — Au revoir, John,
merci et à bientôt

John ARMLEDER. — A bientôt, merci,
embrasse bien Catherine.

John Armleder, Artiste
Galerie Malacorda, Genève
Galerie John Gibson, New-York
Le Consortium. Dijon 1984
Atelier-Galerie de l'E.N.A.D. Limoges 1986
A.R.C. Musée de la Ville de Paris
Biennale de Venise et Biennale de Sydney
Galerie Bama, Paris
Galerie Catherine Issert, Saint-Paul-de-Vence,

MOUVANCES D'ÉVIDENCES

Compagnie Fiévet-Paliès



Louise Doutreligne Petit' Pièces Intérieures 1986. Décor Patrick Jude. Ph. Robert Deconchat.

Dans les textes de L.D. le quotidien et le mythique se mêlent d'évidence. Comme les arbres des clairières, les textes, les mots entourent, délimitent des trous insondables.

Penchés sur eux, c'est la même sensation de vertige, le même trouble qui renaît. Notre image s'y reflète, puis happée par la spirale, s'y dévide.

Ici les mots sont simples. Aucun vernis d'intellectualisme ou de fausse érudition. L'intuition prime.

Le jeu de l'acteur y prend sa source, sa naissance, son essence. Les mots rassemblés forment la partie visible du grand iceberg intérieur.

On pourrait dire des pièces de L.D. qu'elles sont des « contes moraux » de l'intérieur.

Traiter ces pièces et morceaux comme tels. Avec le souci du conteur qui distille sa « chute » en glissant sur l'essentiel, pour mieux le dévoiler.

Rapidité, suspens, merveilleux, étonnement sont les outils de la mise en chair de l'écriture. La théâtralité des contrastes est mise en mouvement par la saisie d'un espace mobile grâce à la légèreté et la drôlerie des formes réalisées par Patrick Jude.

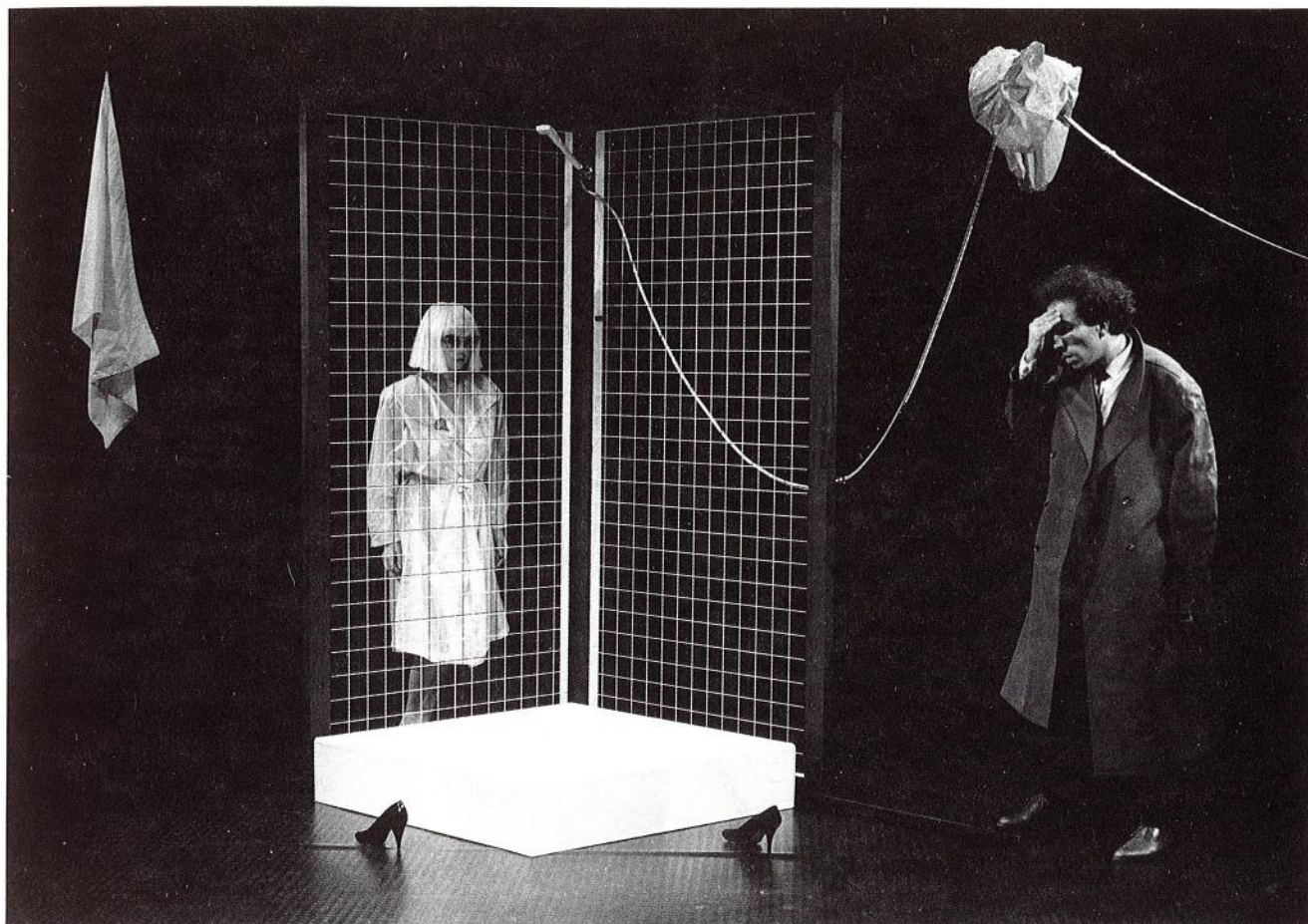
Gymnastique du « grand écart » qui relève du risque et de la gageure donc d'un enjeu excitant.

Jean-Luc Paliès.

Jean-Luc Paliès, Comédien, Metteur en scène, adaptateur.

Ont œuvré avec Reybaz, Debauche, Mesguisch, Rosner, Girones, Lasalle, Heymann, Wenzel, Dubois ...

Créations théâtrales à Paris, Avignon et en Limousin.



Louise Doutreligne. Petit' Pièces Intérieures 1986. Décor Patrick Jude. Ph. Robert Deonchat.

Le théâtre a ceci de particulier que c'est un art fugace, temporaire, hasardeux.

Contrairement à la peinture, il n'a aucune valeur marchande : A peine né, il disparaît — insaisissable.

Et chaque nouvelle représentation est un nouveau pari.

Le théâtre peut se réclamer du féminin dans cette étrange ressemblance porteuse d'un même lieu vide, parfois occupé et de nouveau toujours vide. Il faut le courage d'un Sisyphe pour continuer chaque jour le théâtre : Refaire la trace qui demain s'effacera.

Ces quelques photos posées là vers vous dans cet AD HOC comme témoins de notre acharnement à saisir LE MOUVEMENT non pour l'arrêter mais juste le signaler avec ses rebon-

dissements, ses croisements, ses reprises et ses redites.

Cette année 1986, nous l'avons consacrée justement au mouvement intérieur d'une femme — SES JARDINS SECRETS — comme symbole même de l'éphémère de notre art.

Claudine Fiévet.

Claudine Fiévet, Comédienne, Directrice d'Acteur, Auteur de TERESA d'AVILA, PETIT' PIÈCES INTÉRIEURES.

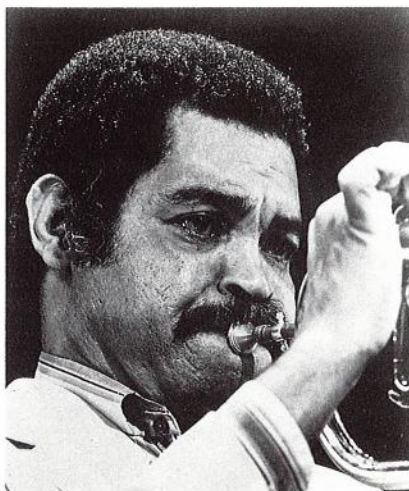
A PROPOS D'UN FESTIVAL JAZZ Entre musique et peinture

Guy Chauvier

« Jazz en Limousin » 87, une redéfinition du jazz classique. « Classique » est pris ici au sens premier du terme : « qui mérite d'être imité ». Les musiciens invités présentent tous une double caractéristique : ce sont des « modernes » (entendons qu'ils proposent des musiques créatives, qu'il n'y a parmi eux aucun « revivaliste »), mais des « modernes » solidement enracinés dans la tradition, qui se réfèrent tous, peu ou prou, à ce qui apparaît de nos jours comme le classicisme du jazz : le be bop. Il y a quelques années, quand le jazz était un phénomène marginal, ne touchant le « grand public » que par une poignée de vedettes, on aurait vraisemblablement parlé d'un festival pour musicien ou tout au moins pour spécialiste. A présent, nous dirons simplement qu'il s'agit d'un festival de qualité.

Examinons la place, sur l'échiquier du jazz actuel, de trois instrumentistes très représentatifs du festival 87. Dado Moroni est un jeune pianiste italien, qui dès l'âge de 14 ans accompagna les plus grands (Kenny Clarke, James Moody...) S'il connaît du bout des doigts les maîtres de l'après-guerre, son be bop matinée d'Ahmad Jamal et de Monty Alexander est d'une pertinence qui force l'adhésion. Par l'invention mais aussi par un enthousiasme jamais en défaut et une belle autorité devant le clavier, il nous ferait croire que ce style vient juste de voir le jour. Il sera pour beaucoup une révélation. De André Villéger, on attend plutôt une confirmation. Depuis longtemps il apprend son métier chez les autres. Ainsi il a joué « toutes sortes de jazz » big band (Bolling...), Nouvelle-Orléans, hard bop et même jazz-rock dans le groupe « chute libre ». Maintenant il dirige un quartet où il s'affirme selon l'expression de « Jazz Hot », comme « un maître du ténor ». On l'a beaucoup comparé à Dexter Gordon (le musicien-acteur de « Autour de minuit »). Il est vrai que, comme Dexter, il a un peu du phrasé de Lester Young, quelque chose de la hargne de Coleman Hawkins et une par-

faite maîtrise des harmonies de be bop. Oui, à travers le saxo de Villéger, c'est bien l'histoire du jazz qui défile, mais énoncée par une voix qui a acquis une originalité certaine. Art Farmer, lui, est une des stars du festival. Il fréquenta Freddie Webster, un trompettiste qui eut une grande influence sur Miles Davis et reçut l'enseignement d'un professeur qui fut aussi celui de Louis Armstrong et de Dizzy Gillespie. Après des débuts chez Horace Henderson, Jay Mc Shann et Benny Carter, il devint le compagnon de Clifford Brown (au sein de l'orchestre de Lionel Hampton), de



Miles Davis (les deux musiciens logèrent longtemps dans le même hôtel à New-York, depuis on a souvent relevé des similitudes dans leur jeu), de Horace Silver (cf. « Stylings of H. Silver » Blue Note B.L.P. 1588), de Gerry Mulligan (il prit la place de Chet Baker dans le quartet du fameux baryton), de Benny Golson (avec qui il co-dirigea, de 59 à 62 le célèbre « Jazztet ») ... Art Farmer pose le problème de l'étiquette : be bop orthodoxe avec Brown ? Cool avec Davis ? West Coast avec Mulligan ? hard bop avec Golson et Silver ? La carrière de ce trompettiste aujourd'hui converti au bugle montre à l'évidence que ces « mouvements » n'étaient que les multiples avatars, temporels et géographiques, d'une seule et même musi-

que : le be bop. Et aujourd'hui ? me direz-vous. Art Farmer est loin d'être un musicien du passé. Bien sûr, on peut voir en lui un témoin détenant le secret d'une certaine simplicité, qui perpétue l'art d'interpréter les ballades, en ce sens il est un classique, mais Art Farmer continue sa propre aventure et fait la démonstration que la prodigalité des artistes n'obéit pas aux lois du marketing.

Je m'en voudrais de passer sous silence celui qui est l'ordonnateur de ses réjouissances : Daniel Humair. Vous le connaissez probablement comme batteur. Vous savez alors qu'avec lui les figures rythmiques les plus complexes et originales laissent une impression de facilité, d'évidence. Il est de ceux qui, sans jamais perdre la notion de swing, investissent la totalité du champ musical. Enfin, par la singularité et la beauté de ses timbres, il participe, comme peu de ses pairs, à la définition du son d'ensemble d'un orchestre. Savez-vous qu'il est également un peintre de talent très affirmé ? En proposant, en marge de la musique, l'exposition « D. Humair, peintures », Jazz en Limousin » prend le risque, auprès de ceux qui sont persuadés qu'une seule personne ne peut cultiver avec un même bonheur deux expressions hétérogènes, de faire apparaître la peinture de Daniel Humair comme la distraction d'un jazzman, ce qu'elle n'est assurément pas, même si entre sa musique et sa peinture il y a naturellement des correspondances. Il serait banal de parler des couleurs et des timbres, de convoquer le sempiternel couple spontanéité-rigueur. Ne conviendrait-il pas mieux de reconnaître qu'il y a dans l'œuvre de cet artiste, qu'il soit musicien ou peintre, attestés au plus haut point, la notion de plaisir, le luxe de la fête.

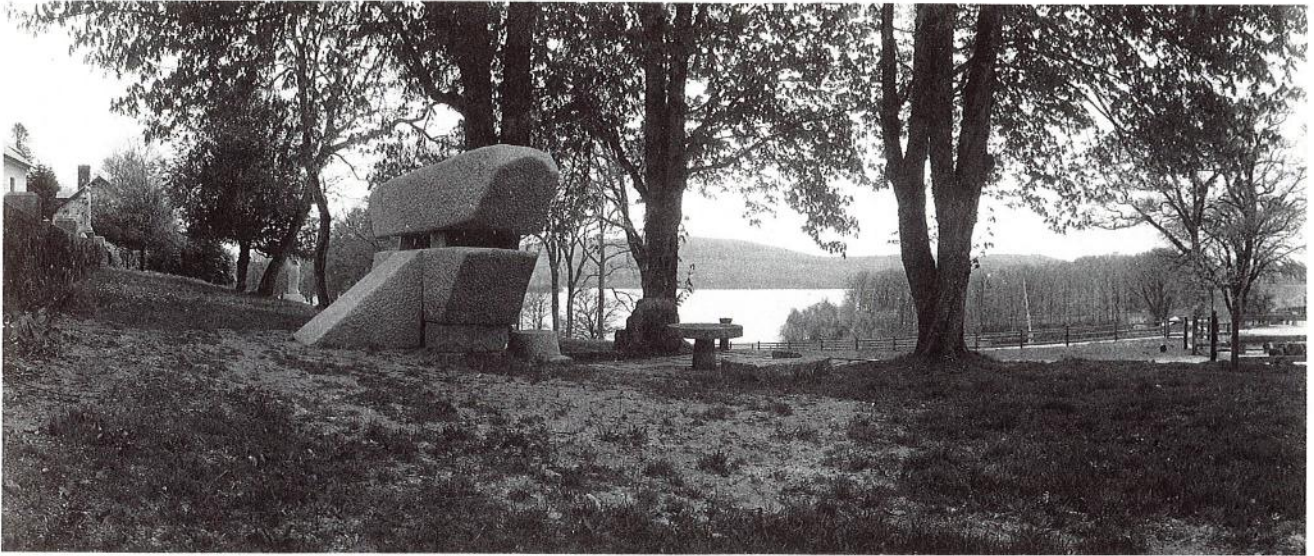
Guy Chauvier.

Guy Chauvier, Critique et Fondateur de Jazz Free Sons.

Coproduction Centre Culturel et Artistique d'Aubusson. Agence Culturelle et Technique du Limousin en coréalisation avec Pays-Paysage à Uzerche et Jazz Free Sons à Limoges.

« L'ÎLE AUX PIERRES » VASSIVIÈRE EN LIMOUSIN

Marc Sautivet



Brad Goldberg. Appelé « Autel », 1983, granit de Péroles 450 × 300 cm. Parc de Sculptures de Vassivière.

C'est durant l'été 1983, que débute l'aventure de « l'île aux pierres », sur le lac de Vassivière en Limousin. Placer le granit et le bois, dont les carrières et les forêts sont toutes proches, au cœur de la pratique artistique contemporaine, en créant sur l'île de Vassivière, un centre d'art contemporain, tel se présente le projet dans l'esprit de ses fondateurs.

Cette démarche permet de revivifier l'économie du granit et du bois à des fins artistiques, et apporter à la splendeur naturelle du site une humble contribution, par la voix des artistes.

La pari lancé à Vassivière est de concilier une réalité géographique, humaine, culturelle, économique et un propos artistique dans la perspective d'un centre de sculpture original pour l'an 2000.

Ce centre de sculpture est un complément au panorama des propos artistiques développés dans la région du Limousin : FRAC Limousin, Musée départemental de Rochechouart, Ecoles Nationales d'Arts Décoratifs de Limoges et d'Aubusson.

Ce centre de sculpture est sans concurrence avec les autres centres d'art français existants, installés le plus souvent dans les villes.

Ce centre de sculpture ambitieux s'est tout de suite placé dans une perspective internationale. Si l'Europe disposait, avant 1983, de splendides centres pour la sculpture : Kroller-Müller, Middelheim, Carrare, la France était absente dans ce domaine.

Les spécificités du projet artistique à travers les matériaux pierre et bois se perçoivent comme une contrainte. Paradoxa-

lement, les créateurs contemporains prennent en compte ces contraintes comme moteur de leur propre création, notamment pour les œuvres réalisées sur le site même de Vassivière.

Les relations entre le centre de sculpture et l'économie régionale correspondent à une volonté des partenaires locaux. En participant à la valorisation des richesses naturelles : pierre et bois, le centre se dote d'une solide base constituée par les Elus Locaux et les Industriels.

De même, les relations entre le centre de sculpture et le tourisme, répondent aux objectifs de Vassivière, cœur d'une station touristique dont la fréquentation augmente chaque année. Le propos artistique de « l'île aux pierres » dépasse par son apport médiatique, les espérances des partenaires locaux et dynamise la politique générale de Vassivière.

Marc Sautivet président de LAC & S.
association Limousin Art Contemporain et Sculptures
50, rue Auguste Renoir, 87700 Aix-sur-Vienne
Tel : 55-70-12-17.

Marc Sautivet, Président de l'Association Limousin Art Contemporain et Sculptures, 50, rue Auguste-Renoir, 187700 Aix-sur-Vienne. Tél. 55-70-12-17.

Michael Prentice, Vladimir Skoda, Gary Dwyer, Brad Goldberg, Dominique Rolland, Alain Gerbault, Narita Takera, Marc Linder, Constantin Popovici, Yanez Pirnat, Jean-François Demeure, Pierre Digan, Henri Hairabédian, Eric Bécavin, Eric Sammakh, François Bovillon, Jean-Luc Vilmouth, Dominique Thébault, Jacques Vieille, Nils Udo, Jean Estaque.

PARCOURS D'AUJOURD'HUI

Jacques Pineau

De Chalusset où Raoul Hausmann
nous montre un des nombreux voyages possibles
en Haute-Vienne aujourd'hui,
à la passerelle Montplaisir à Limoges,
nous repartons vers d'autres regards :
le créateur est celui qui parcourt son chemin
à la découverte du merveilleux ;
or, la Haute-Vienne est riche :
suivons le fil du Musée d'Art Contemporain
de Rochechouart
où se rejoignent les astres échus sur cette terre
et les artistes regardant vers le ciel.

Raoul Hausmann est venu de Vienne à la Haute-Vienne
comme un visiteur amoureux,
vivre les B.A. BA de la vie qu'il vient d'exposer :
dessins, photos, collages et peintures,
au cœur de ce musée.

Cent ans de trajectoire.

Nous passons à Saint-Junien à deux pas du site Corot.
Si vous êtes inattentifs, si ce n'est pas le jour,
vous ne pourrez assister aux conférences sur Yves Klein
et ce bleu...

Arpentez la route vers Limoges
et vous arriverez sur les maintenant
immenses platanes des Indes et là,
un palais 1900 et floral, aux crépis chaleureux,
aux arbres de Judée, aux prunus du Japon,
gardés par des châtaigniers du Limousin,
l'« Ecole-Musée » offerte par Adrien Dubouché.

Vous voilà à la grande porte,
à deux pas de la mémoire et de l'Orient :
le ciel est bleu de four, bleu Yves Klein,
bleu de Limoges, la terre est d'or.

Cherchez, amusés, la tasse
comme Alice parmi les mille et une :
celle où vous pourrez vous confondre,
traverser le fond des rêves et du savoir,
à Limoges mieux qu'ailleurs,
à Limoges comme ailleurs vous voilà transportés
dans le même or riant de l'Inde, à la Chine,
au Japon au kaolin de la Corée
dans le temps et la préciosité.

Oui, oui, Da, Da Yes Yes.

En sortant dans les jardins,
vous rencontrerez des jeunes filles et jeunes gens
allant d'un atelier à l'autre,
d'une salle d'exposition à l'autre,
c'est l'école avec Ramon et Patrick Jude
la peinture, le savoir-faire, la sérigraphie,
le mural, l'affiche ;
avec Jean-François Demeure,

à la pierre angulaire du bâtiment le chaos de granit ;
au milieu des arbres, l'immense nœud de bois :
Joël Thépault vient de faire sa première exposition.
Dominique Thébault initie aux matériaux,
aiguise le regard.

Mazaud est descendu du plateau des mille sources,
arpente les territoires, descend jusqu'à la mer,
s'arrête pour poser le savoir futuriste des ancêtres.

Nomade du pays, fils de paysans,
côtoyant Jean Mazeaufroid, poète aux mille mots,
fils de meunier aux mille graines,
instituant les éléments de l'espace et de la mémoire ...
Bouillon est à Paris, Reynier est à Nîmes,
Rémi Penard est ici.

Tous trois piègent notre inattention.

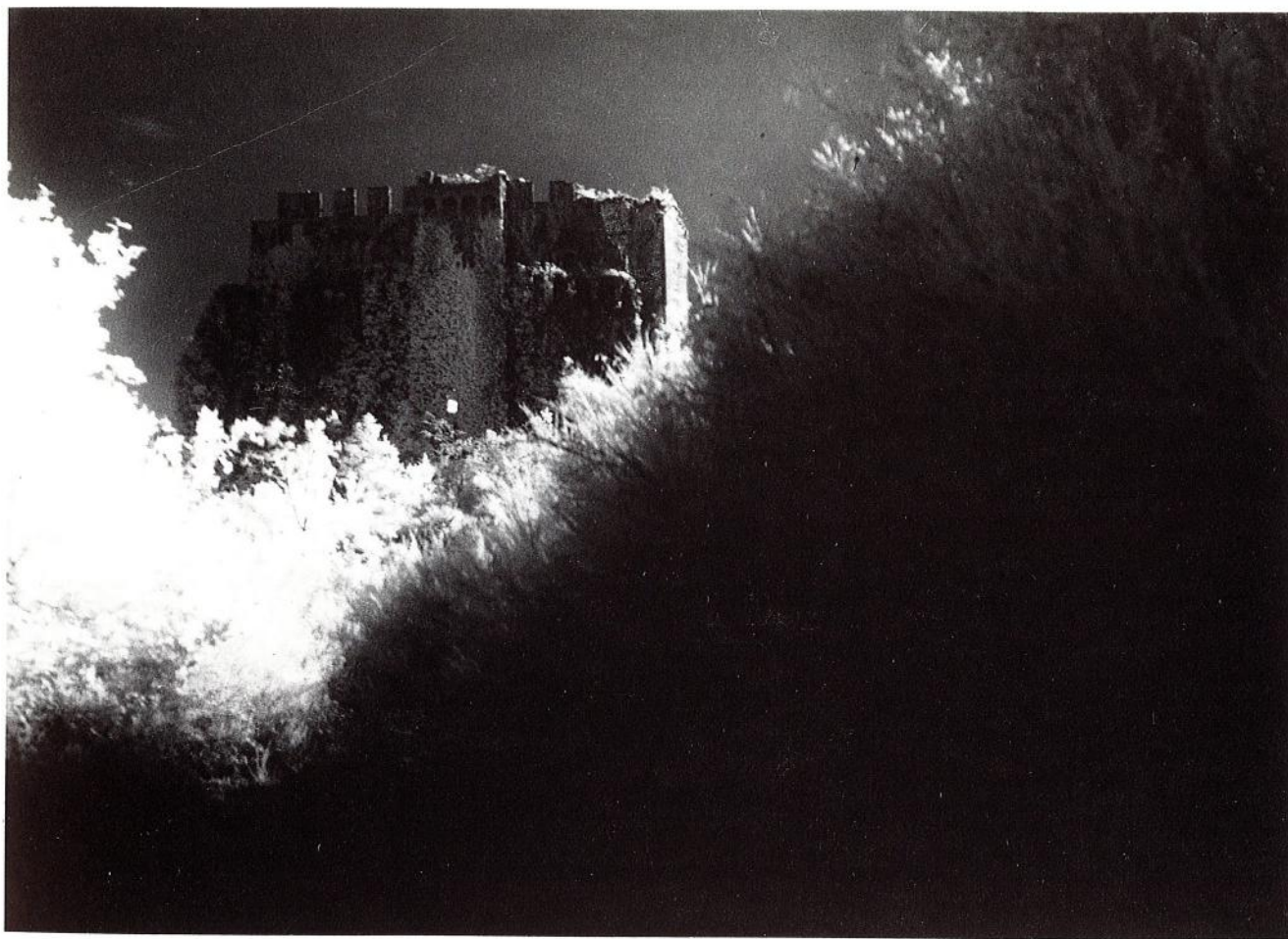
Il me semble voir le sourire des femmes de Renoir
devant la danse de la vie des bords de la Vienne,
aux bords de la Marne, aux bords de la Seine ;
musique répétitive de la vielle jouée par Ponty,
lithographe à Uzerche,
jeune ami de Cueco et de Ramon
aux pays-paysages des troupeaux :
le dessin incessant de l'animal et du végétal.
Marinette adossée au mur de granit tresse.

Et moi, sous l'étoile avec elle, avec lui,
nous continuons à écrire.

Sur les rayons de la bibliothèque,
les titres de Giraudoux défilent :
« Siegfried et le Limousin », l'« Apollon de Bellac »,
« Ondine » sourire de la brume sur le lac,
sourire au-dessus de la tasse de thé :
« La guerre de Troie n'aura pas lieu »
« Un singe en hiver » mange-t-il du « pain noir » ?
Antoine Blondin et Georges-Emmanuel Clancier,
au fil des mots, livrent le secret.
Raymond Queneau et « Pierrot mon ami »
nous invitent à l'« Exercice de style ».

Vous êtes à Saint Léonard
dans la bibliothèque du Beaurepaire,
le « Juif errant » Tzara Tristan,
l'ami de Raoul Hausmann, Kahnweiler,
Michel et Louise Leiris, bientôt ou déjà
regardent la flamme danser.

Saint-Léonard ce soir, peut-être Solignac demain,
les nomades de naguère s'appelaient des Jacques,
résistants de toujours à la bête dévorante
servant la belle du cœur, dame poésie, la rose ou ses amis,
célébrés dans les décors floraux de la porcelaine.
La vierge noire au manteau d'or,
les pierres dressées vers le ciel,



Raoul Hausmann, « Château de Chalusset » 1947. Photographie à l'infra-rouge.
Extrait du Catalogue Raoul Hausmann Photographies 1946-1957 édité par l'A.T.C.R.L., l'Arthotèque, le F.A.C. LIM et la Moyenne Franconie - conception Roger Vulliez.

la dernière sculptée par Sanfourche à Moissanes,
dressée dans le champ de nos mémoires.

Roman, fresque, émail, peinture, sculpture, moisson,
installation, tas de bois, écriture, musique,
édition avec Rougerie aux monts de Blond,
Souny à Limoges, A.R.T. ici ;
l'histoire, la poésie, la quête mystérieuse,
précieuse et précise de la liberté.

De part et d'autre du fleuve, « le loup et l'agneau »
peint par Eugénie Dubreuil nous invitent au voyage.
Claude Viallat est revenu à Nîmes,
Dominique Gauthier à Montpellier,
Morichon avec les centaines d'autres,
Couty, Prolongeau, Haramburu, Yves Mohy, Odile Rosso
scrutent la terre et le feu, ici.

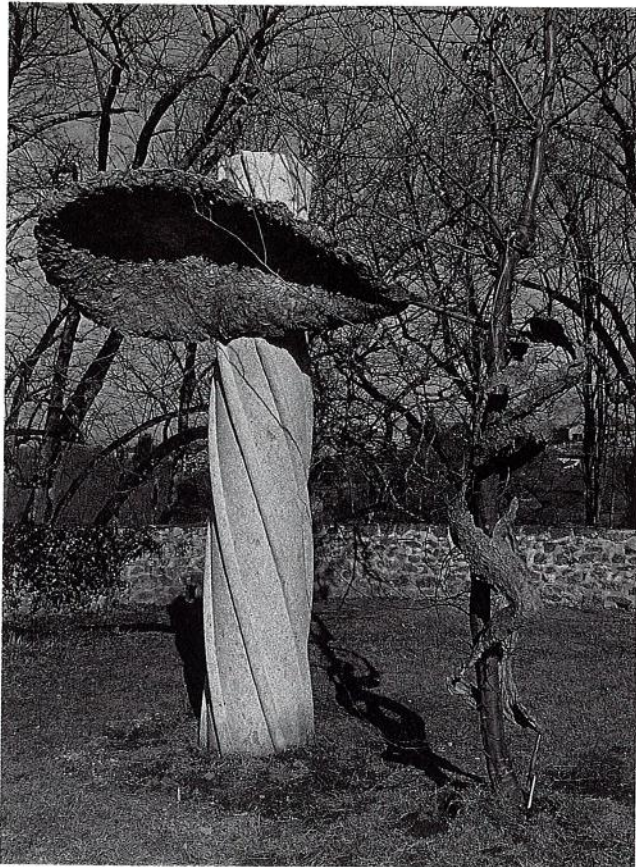
Limoges au four bleu hors du temps.
Et combien d'oubliés et des plus importants,
patiemment dans l'usine, chaussons aux pieds,
balaient la poudre blanche, la dressent en petits monts
parcourent sous l'érable rougeoyant
et les pins de bronze
l'humidité ...

Le 17 janvier 1987.

MAISON DU TOURISME
4, place Denis-Dussoubs
87000 Limoges.
55-79-04-04.



MUSÉE DÉPARTEMENTAL D'ART CONTEMPORAIN
DE ROCHECHOUART



Giuseppe Penone « Sans titre » 1985-86
Oeuvre réalisée dans le cadre de la Commande publique dans
les Monuments historiques.

CHÂTEAU DE ROCHECHOUART - 87600 ROCHECHOUART
TEL : 55-77-42-81

ADAM, C'EST AD HOC

Eva Naissance

Fondé en 1898, ADAM MONTPARNASSE a fourni en toiles, châssis, huile de lin, térébenthine, pinceaux de martre ou de soie de porc, tous les artistes contemporains, de Modigliani, Soutine, de Stäel, Fautrier, Foujita, Braque à Soulages, Dubuffet, Hartung ...

ADAM MONTPARNASSE, c'est plus de 40 000 produits, articles ou références pour les beaux-arts, les arts graphiques, la sculpture, la maquette d'architecture — fournitures traditionnelles ou techniques nouvelles — auxquels s'ajoutent, depuis peu, les effets spéciaux et le maquillage fantastique.

Succédant à son père et son grand-père en 1958, Edouard Adam relance l'activité des couleurs fines. Il fournit de très nombreux peintres et sculpteurs (César, Klein, Arman, Sam Francis, Riopelle, Chambas, Pineau ...) qu'il lui arrive parfois de conseiller.

Dans le cadre de cette étroite collaboration avec les artistes, Edouard Adam a apporté une réponse technique au problème des murs peints.

En 1983, à l'occasion du S.A.D., une toile en polyester pur, imputrescible, est tissée pour recevoir les couleurs acryliques et vinyliques, selon la technique de la toile à voile appliquée à la toile à peindre.

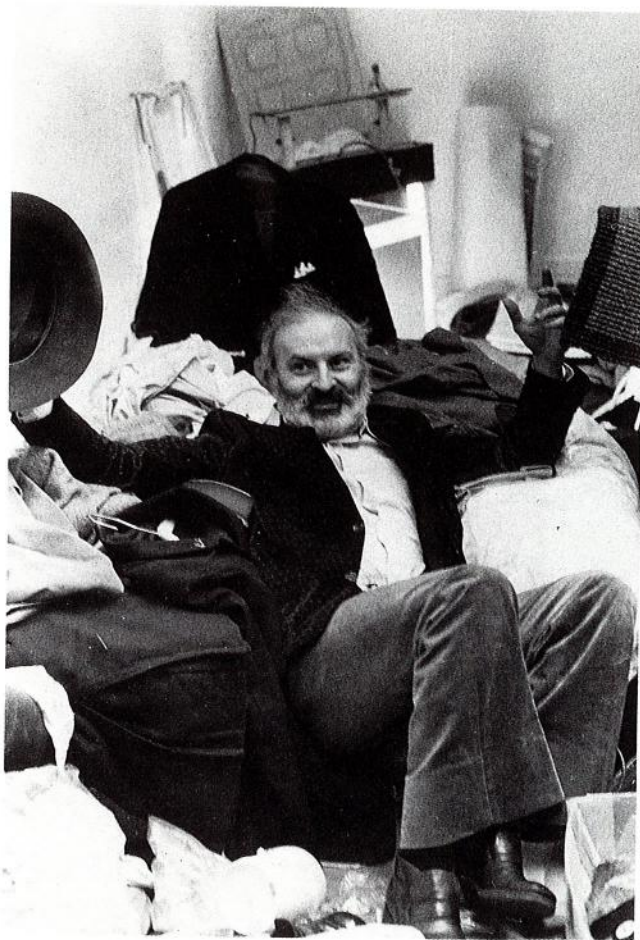
Cette même toile spéciale « Mur Peint » a été utilisée au R.E.R. du Musée d'Orsay. Les peintres Aillaud, Cueco, Klasen, Monory, Riéti, Télémaque se sont exprimés sur 600 mètres carrés. La présentation se fera prochainement.

En Avignon, dans les rues avoisinantes du Palais des Papes, quarante fausses fenêtres ont été peintes par les artistes Marion Pochy et Dominique Durand avec les mêmes techniques et marouflées sur murs anciens.

Ces 40 fenêtres, dont la dernière sera révélée au public le jour de l'ouverture du 41^e festival d'Avignon, relatent l'iconographie de chaque festival.

De nombreux « murs peints » ont été réalisés dans les villes, beaucoup l'ont été avec la toile spéciale « Mur Peint » d'Adam Montparnasse, peinte à la Polyflashe et protégée par son vernis spécial.

Avec ce même souci d'aider les artistes, Edouard Adam crée, depuis 1962, plusieurs prix ou bourses pour le salon de Mai et la Jeune Sculpture, ainsi qu'en 1981 à la Biennale de Paris.



Arman « Le tas des échanges » Galerie Entre, Paris 1974.
Apportez les objets dont vous ne voulez plus
et venez les échanger avec d'autres sur le tas.
Ph. Jacques Pineau.

Depuis, trente jeunes artistes — peintres ou sculpteurs — parmi lesquels Kermarrec, Vimard, Clerté, Pontoreau ... bénéficiant de cette aide, ont pu continuer leurs recherches.

TOUT POUR LA CRÉATION, ADAM MONTPARNASSE

ART - FORMATION - INFORMATION ART - CONSERVATION - RESTAURATION

Serge Hélias



Ecoles Régionales des Beaux-Arts de Clermont-Ferrand.
Ph. Serge Boissy.

Les Ecoles d'Art sont des établissements très spécifiques, c'est-à-dire, pas comme les autres. On y enseigne, pas tant un savoir, qu'on y développe des qualités, des potentialités, dans un domaine où la rentabilité est difficile à apprécier et ne saurait constituer un critère d'évaluation. Leur fonction est extrêmement large, de la création pure à la formation pure, des professions réelles ou virtuelles.

La pédagogie à appliquer dans une Ecole d'ART se doit d'être vivante, en perpétuel devenir, remise chaque jour en question. Chaque découverte est un événement, chaque événement une nouvelle, chaque nouvelle un avertissement, une mise en alerte. Il nous faut enseignants et enseignés, être disponibles. Pédagogie d'éveil, de découvertes tâtonnantes, de doutes, d'incertitudes. Le monde de la création est fluctuant, les recettes n'y existant pas. L'enseignement d'une Ecole d'ART est, avant tout, un révélateur. Il permettra à celui qui possède le don de créer d'aller plus vite et plus loin. Il est évident qu'un enseignant ne fait pas l'Artiste, mais qu'il contribue à son épanouissement.

Il est important de se dire que l'impossibilité, cet état auquel se heurtent, chaque jour,

enseignants et enseignés, n'est qu'un ensemble de plus grandes possibilités non encore réalisées. Il voile un état plus avancé et un voyage non encore accompli.

Ainsi donc, le sens de l'impossibilité du doute est-il le commencement de toutes les possibilités, ce que l'on ne peut faire maintenant est aussi le signe de ce que l'on peut faire plus tard.

Une école d'ART est productrice active, indispensable de la vie culturelle et du tissu social. Un établissement de cette nature, il faut le répéter, est, à la fois, centre de recherches, de formation, d'information, de création en gestation perpétuelle. Entité originale, l'enseignement dispensé permet et respecte l'expression de l'individu. L'Ecole d'ART est un lieu, peut-être un des derniers, où il est reconnu que l'homme est Unique et que c'est de cette unicité qu'il importe d'avoir le plus grand respect afin que la créativité qu'elle engendre rejaillisse sur les autres, tous les autres.

L'enseignement y est mobile, attentif, « à la carte ». Il ne s'agit en aucun cas, de faire reproduire, mais de susciter, de permettre l'Avenir. L'enseignement des disciplines

artistiques, telle est notre vocation, participe d'un grand combat : la liberté.

L'Ecole des BEAUX-ARTS de CLERMONT-FERRAND a ouvert, sur la rue Ballainvilliers, de plein-pied, une Galerie d'Expositions. Celle-ci est composée, de deux salles, la HALLE AUX BLÉS. Ce lieu est un champ de confrontations, cinq, six voir plus, d'expositions par année. Toutes concernent le phénomène plastique.

De caractère didactique pour les Etudiants, d'une approche facilitant un regard, une compréhension de la création contemporaine pour le plus grand nombre, les manifestations étant ouvertes au Public. Dans le même temps, des conférenciers interviennent, écrivains d'Art, journalistes, philosophes, conservateurs de Musées, créateurs d'Expositions, professeurs de toutes disciplines, Histoire de l'Art, physiciens chimistes ou sociologues, plasticiens de toutes tendances, voir collectionneurs, galeristes, l'éventail est largement ouvert.

Ainsi, nous avons-reçu, cette année :

Séminaire sur la Culture Générale réunissant les Ecoles du CENTRE et du SUD de la FRANCE.

Jacques CINQUIN et le CIRQUE, Jacques MALGORIN, enfin, Noël CUIN.

En attendant Yves BONNEFOY, Marc CHENEL, Patrick MOUSIN, les affiches de GERHARD PREISS, Didier SEMIN (Conférencier) et Jean-Louis VILA et, enfin, travaux des Diplômables.

Février 1987

Serge Hélias, Peintre
et Directeur de l'Ecole des Beaux-Arts
et des Arts Industriels
de Clermont-Ferrand.

« ÉCOLE D'ART : RECHERCHE/CRÉATIVITÉ INNOVATION —> VIE ACTIVE »

René Bouilly

L'Ecole des Beaux-Arts et des Arts Décoratifs de Bordeaux assure la totalité des études artistiques définies par la Délégation aux Arts Plastiques — Direction des Enseignements artistiques de Paris, à savoir :

Dans le cadre du CYCLE LONG (d'une durée de cinq années d'études) la préparation au : **DIPLÔME NATIONAL SUPÉRIEUR D'EXPRESSION PLASTIQUE.**

— ART

— COMMUNICATION VISUELLE ET AUDIOVISUELLE — option GRAPHISME

— ENVIRONNEMENT — option DESIGN D'ESPACE.

Dans cet esprit, le département ARTS GRAPHIQUES de BORDEAUX a conçu et exploite un programme chronologique d'exploration de la création graphique (écriture, typographie, signes et symboles, procédés de fabrication, illustration graphique, ...) et d'application à la communication commerciale (édition, presse, habillage et conditionnement de produits, publicité sur le lieu de vente, stand d'exploitation, affiche ...). Ledit programme répond à certaines particularités adaptées à la demande de la région : édition, publicité, entreprises du secteur agro-alimentaire.

A noter que sur nos huit diplômés de la session d'octobre 1986 :

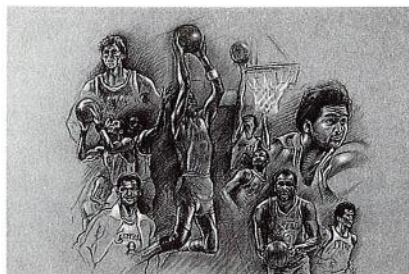
collectivités, les services publics, les groupements professionnels et d'en suggérer des innovations dans le créneau des compétences plastiques.

A ce jour, le Laboratoire se voit confier :

— une mission d'étude par la DÉLÉGATION RÉGIONALE DE L'ARCHITECTURE ET DE L'ENVIRONNEMENT ;

— une mission d'étude par la SOCIÉTÉ D'AMÉNAGEMENT ET DE RÉNOVATION POUR LE DÉVELOPPEMENT DE L'ENVIRONNEMENT URBAIN RIVE DROITE à BORDEAUX ;

— une participation au « projet d'étude » d'un architecte bordelais dans le cadre de la CITÉ INTERNATIONALE du VIN.



Département Arts Graphiques. Bordeaux.

Dans le cadre du CYCLE COURT (d'une durée de trois années d'études) la préparation au :

— **DIPLÔME NATIONAL DES ARTS ET TECHNIQUES — ARTS GRAPHIQUES ;**

— **DIPLÔME NATIONAL DES ARTS ET TECHNIQUES — CADRE BÂTI ;**

Options : Architecture intérieure et agencement.

Technique et plastique de projet.

Notre Ecole, bien qu'appliquant scrupuleusement le « canevas pédagogique » communiqué par l'Inspection Générale de l'Enseignement Artistique, est soucieuse avant tout de l'insertion de ses diplômés dans la vie active/professionnelle. Aussi la formation dispensée à nos étudiants les amène à concevoir leurs recherches, leurs innovations plastiques en fonction de l'Entreprise — l'Industrie et ce, selon le contexte économique.



Département Arts Graphiques. Bordeaux.

— trois occupent un poste de « concepteur-maquetiste » dans une Agence ;

— un occupe un poste de « concepteur-maquetiste » dans un studio photo création ;

— un intervient en « Free Lance » dans une Agence et, ce, dès le résultat du diplôme.

Il faut faire ici allusion à l'EXPÉRIENCE/INNOVATION de notre Ecole en citant le « LABORATOIRE D'ÉTUDES d'ENVIRONNEMENT » instauré depuis janvier 1986 par la Ville de BORDEAUX, l'objectif prioritaire étant de favoriser l'insertion des étudiants diplômés dans la vie active.

Constitué de jeunes plasticiens placés sous la direction de deux « Animateurs d'opération-directeurs d'étude », le Laboratoire est à même d'engager des études soumises par les



Département Arts Graphiques. Bordeaux.

Ainsi l'Ecole des Beaux-Arts de BORDEAUX entend assurer le « relais enseignement artistique vie active » en faveur de ses étudiants certes, mais aussi de la reconnaissance de la recherche plastique par le mode extérieur/professionnel étant entendu qu'il s'agit, en fait, d'un échange de langages.

René Bouilly, Peintre et Directeur de l'Ecole des Beaux-Arts et des Arts Décoratifs de Bordeaux.
Galerie Présidence - Bordeaux.

ART RELATION TRANSFORMATION

Eloi du Hazart



Franck Dubuc. Probatoire E.N.A.D. de Limoges.
Photo-Portrait de Mathieu Mantrant O'Dowd.

L'Art, parce qu'une société, il n'y en a plus qu'une, la société de l'île-globe dans l'azur du cosmos, et que cette société sera une société artiste ou ne sera plus. L'Art de reconnaître les modèles, le modèle, vivre d'après nature comme l'on peint d'après le motif. Or le motif, c'est l'harmonie de la création qu'il nous est donné de goûter, d'écouter et de regarder. Participer à sa fluctuence en retrouvant l'équilibre sans ruptures, reconnaître la terre en tant qu'artiste de passage sur celle-ci et lentement à partir d'elle partir à la rencontre de l'au-delà de la forme.

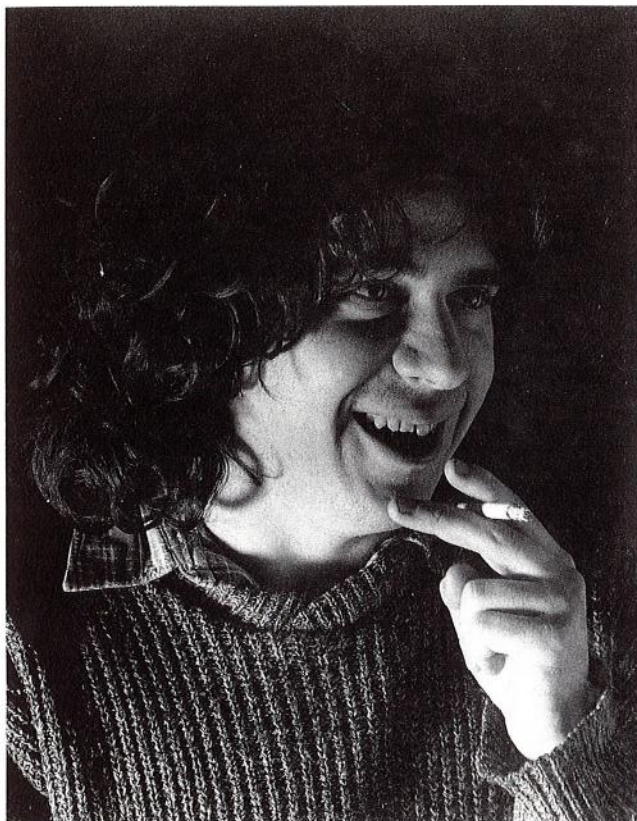
A.R.T. Art Relation Transformation.



Laurent Cagnon. Probatoire E.N.A.D. de Limoges.
Photo-Portrait de Sonia Pinier.

L'Agence, une organisation pratique, de l'espace et du temps dans ce monde contingent. Un esprit associatif, nous prenons entre nous les projets et les réalisations concrètes. Un travail d'atelier, un travail en relation avec les autres ateliers, les autres agences, les autres associations, les autres entrepreneurs, les autres entredonnants, ceux qui investissent un intérêt commun, une solidarité commune et heureusement la complémentarité de nos différences : expositions, colloques, œuvres, stages, conseils, santé, qualité, la réussite c'est notre affaire, jamais contre : avec vous.

A.R.T. Agence Relation Transformation.



Chrystelle Avril. Probatoire E.N.A.D. de Limoges.
Photo-Portrait de Thierry Vareillaud.

L'Antagonisme, une unité mouvante, un pôle et un autre,
une émotion contenue dans un équilibre,
perpétuelle pulsation. Pourquoi vouloir qu'il soit contraire
et seulement cela ? il est aussi complémentaire.
Dans le nihilisme contemporain,
l'antagonisme complémentaire traverse la négative
des modes et des humeurs, chacun peut penser
et agir en termes d'espoir, ou... Sautez par la fenêtre,
prêcheurs de l'ombre, retrouvez les nuits de l'au-delà.
Tout est qualité, les défauts ne sont que des qualités
qui nous manquent ou qui surabondent.
Ni trop ni trop peu de violette et mimosa...

A.R.T. Antagonisme. Relation. Transformation.



Anne Dhenin. Probatoire E.N.A.D. de Limoges.
Photo-Portrait de Chrystelle Avril.

L'Amour, parce que nous n'osons plus en parler,
à mi-mots, because le porno, qui n'est en fait
que le signe d'un manque, amour du corps, amour encore,
mais après : un temple de mystère, des tourbillons du désir
à l'extase, une fois puis plus jamais,
jamais au même endroit, jamais où nous l'attendons.
Il croit tout prendre et sera contraint à donner.
L'amour n'est donc ni le bonheur, ni le malheur,
il est le partage suranné, le partage de survie,
le mode de demain, la perpétuelle joie, larme, le sourire...
L'autre, mon paradis ... Myosotis.

A.R.T., 8, place Winston-Churchill - 87000 LIMOGES.

Eloi du Hazart, critique d'art
à Kanal Magazine et AD HOC.

A.R.T. Amour. Relation. Transformation.

L'ASSIETTE DE BIENVENUE

André Raynaud

La Fabrique du Montjovis est une des plus anciennes restant en activité depuis 1849 sans discontinuité. Deux générations de Raynaud s'y sont succédées.

Cette Manufacture s'honore de la fourniture de plusieurs Présidents des Etats-Unis, du Palais de l'Elysée et des Ambassades de France à travers le monde, de la plupart des Souverains régnant ou ayant régné (le NEGUS, le BEY DE TUNIS, L'EMPEREUR D'IRAN, etc.).

La qualité de sa porcelaine, la recherche des pâtes colorées (notamment le Céladon) et la très grande élaboration de ses décors, la fait rechercher par les collectionneurs, attirés par des créations d'Artistes contemporains, d'autre part, comme Salvador Dali, Jean Cocteau, et plus près de nous Jean-Charles de Castelbajac.

AD HOC. — Monsieur Raynaud quelle est l'importance de l'ART DE LA TABLE dans l'amélioration de la vie de nos Contemporains ?

A. R. — Effectivement, j'attache une très grande importance à cet aspect de notre vie quotidienne, car le matérialisme à outrance fait perdre « l'âme ».

Le retour à la beauté, à l'esthétique et au raffinement, doit rester le but principal à atteindre, pour accompagner automatiquement le progrès technique et faire croître, avec lui, les valeurs immatérielles.

AD HOC. — André Raynaud vous êtes attentif au domaine de la création. Pensez-vous que celle-ci ne soit que succession d'originalités ?, que peuvent apporter vos dernières créations en cette matière ?

A. R. — Il y a, effectivement, successions d'originalités dans le domaine de la création porcelainière, en accord avec les grands courants artistiques et je pense, notamment, aux « trouvailles » cubistes qui ont été une grande période dans la créativité de la Maison Raynaud dans les « années folles ». Mais j'aurais pu faire une réponse de « normand » en vous disant « oui et non » car on peut trouver dans le passé des choses originales et bien les interpréter et les adapter.



André Raynaud



Usine de Porcelaine Raynaud, Limoges

AD HOC. — Pouvez-vous nous parler de l'importance de l'originel en matière d'art et plus particulièrement en matière d'Art de la Table.

A. R. — Il est certain que la porcelaine a dû suivre les demandes des acquéreurs, demandes répercutées par les magasins spécialisés et qu'il a bien fallu, à un moment donné, copier des formes RÉGENCE ou des Formes LOUIS XV - LOUIS XVI - ou EMPIRE - etc ... mais depuis la fin de la dernière guerre mondiale, on sent très nettement que malgré

cette demande qui continue, de services de style, on revient effectivement à l'originel, mais surtout en matière de formes. Les Scandinaves avaient réamorcé le mouvement, LIMOGES n'a pas manqué de suivre et c'est une bonne chose de voir que l'on revient à la première création de l'homme, qui doit être certainement « la coupe ».

AD HOC. — Concepteur, Créateur, mais aussi Industriel, qu'attendez-vous de la création artistique contemporaine ?

A. R. — La création artistique contemporaine ne doit pas seulement rechercher et donner de l'insolite, mais précisément comme je le disais à l'instant pour la Forme, il y a l'art éternel et il faut l'adapter au goût du jour et c'est une de mes préoccupations de donner une certaine classe aux courants contemporains qui, s'ils sont viables et acceptables sous d'autres formes, c'est-à-dire la peinture de chevalet, la fresque murale, la tapisserie, etc ... n'ont pas été pensés pour ce petit cercle magique que constitue l'assiette et, notamment, l'assiette de bienvenue.

C'est ce travail qui nécessite, bien entendu, une collaboration étroite avec l'artiste et qui engendre des présentations équilibrées, dont la finalité est malgré tout le succès commercial.

J'attends donc beaucoup et je pense que la plupart de mes Collègues Porcelainiers de Limoges aussi, attendent cette collaboration avec les Créateurs « purs » qui doivent nécessairement être très attentifs aux impératifs intermédiaires débouchant en définitive sur l'Art de Vivre.

André Raynaud, Président Directeur Général de A. Raynaud et C^o, Limoges, Président de l'Union des Fabricants de Porcelaine et du Comité National d'Expansion de la Porcelaine.



Assiette décor « Touffou » 1986 - Porcelaine Raynaud Limoges



QUI A VOLÉ GUTENBERG ?

Les rapports entre l'art et l'imprimerie peuvent n'être pas une évidence pour tout le monde. Et cependant, d'une part, ils ont toujours existé, d'autre part, ils sont devenus à l'heure actuelle plus étroits et plus fructueux que jamais.

Aux origines de la typographie - fondement de notre métier traditionnel - après une période d'utilisation des caractères de style gothique créés par Gutenberg, on rencontre ces artistes, au sens propre du terme, que furent déjà, sans conteste, Nicolas Jenson à qui l'on doit les premiers « types » dits « romains », puis les Elzevier, imprimeurs d'origine hollandaise, et surtout un graveur français du XVI^e siècle, Claude Garamont, qui porta jusqu'à la perfection le dessin de la lettre. Sans oublier qu'à son tour Firmin Didot, en 1783, grava un romain aux formes élégantes qui lui valut de voir son nom donné à une famille de caractères.

Avec l'invention de la typographie, une aurore nouvelle s'était levée sur le monde. D'abord, le livre devenait un extraordinaire instrument de diffusion de la pensée ; puis l'imprimé, d'une façon plus générale, se répandait dans tous les domaines avec des utilisations nouvelles.

Le typographe pouvait alors, d'une certaine manière, être considéré à la fois comme un intellectuel et comme un artiste. Nous voulons dire simplement qu'en raison de la diversité des textes qui lui passaient sous les yeux il augmentait peu à peu ses connaissances générales, et qu'obligé, chaque jour, de faire preuve d'imagination et de goût, il ne pouvait manquer d'acquiescer à la longue un minimum de notions artistiques : sens des proportions, de l'équilibre des volumes, de l'harmonie d'ensemble d'une composition.

Toutefois, la typographie, parce qu'elle ne disposait que de moyens purement matériels, imposait une rigidité difficilement conciliable avec une grande richesse dans la diversité de l'expression artistique.

Mais voilà qu'à l'époque moderne sont apparues dans l'imprimerie des techniques nouvelles de reproduction qui n'ont cessé de se développer, de se perfectionner au point qu'elles bouleversent maintenant, dans notre métier, les méthodes, les habitudes, les mentalités même, en ouvrant un champ d'expression très large à l'imagination, au sens inventif, au rêve suggéré, au « petit

grain de folie » de l'artiste, cette sorte de visionnaire de tous les temps.

Il n'entre pas dans notre propos de décrire ces techniques ; ce serait ici sans intérêt. Mais il est honnête de faire observer que, si performantes qu'elles soient, elles ont leurs limites, et qu'elles imposent elles aussi des contraintes rigoureuses : on ne peut pas encore tout faire ; on ne peut pas faire n'importe quoi n'importe comment.

Néanmoins, il est possible de faire beaucoup plus et beaucoup mieux qu'autrefois. La profession n'a d'ailleurs pas négligé de jouer ces atouts auprès d'une clientèle, diversifiée à l'extrême, qui, par voie de conséquence, tend à manifester des exigences sans cesse accrues, pour ce qui touche à la qualité purement technique, bien sûr, mais aussi en ce qui concerne la recherche dans la conception graphique, la marque de l'artiste en somme.

Fort bien. Mais n'est pas artiste qui veut. Il y faut un don de nature s'appuyant sur une formation sérieuse. On a donc vu, depuis quelques années, la structure traditionnelle des services de fabrication de l'imprimerie faire sa place à une cellule nouvelle, modeste d'abord, le « bureau de maquette, dessin », s'étendant peu à peu pour devenir un domaine élargi où l'artiste travaille en interrelations étroites avec les ateliers de composition, de photogravure, de montage et d'impression, là où, précisément, il rencontre les limites et les contraintes que lui impose la technologie.

Nécessité donc, pour lui, d'apprendre l'essentiel au moins des techniques de fabrication afin de les utiliser dans toute l'étendue des possibilités qu'elles lui offrent. Et si cette démarche lui semble parfois difficile, une motivation le guide cependant : exprimer au mieux son inspiration créatrice dans un projet qu'il ne maîtrise pas seul, mais dont la réussite collective servira l'entreprise dans son effort de promotion et de développement. Toutefois, il est un écueil que l'artiste doit bien apercevoir afin de l'éviter. Il lui faut, prenant garde à ne pas se laisser conditionner à la longue, de façon insidieuse, par le seul souci des impératifs technologiques, prendre ses distances d'une certaine manière pour demeurer lui-même, sans renoncements, avec toute la richesse de sa sensibilité. Ainsi sauvegardera-t-il son équilibre personnel. Et l'entreprise elle-même y trouvera son compte ; ce qui n'est pas non plus, on voudra bien l'admettre, une considération négligeable.

fabrigue
imprimeur

SIÈGE SOCIAL : B.P. 10, SAINT-YRIEIX-LA-PERCHE
Téléphone 55.75.10.00

BUREAU DE PARIS : 4, IMPASSE GUÉMÉNÉE - 75004
Téléphone 48.04.34.54



GUTTENBERG

Les rapports entre l'art et l'imprimerie peuvent n'être pas une évidence pour tout le monde, ils ont toujours existés et sont devenus à l'heure actuelle plus étroits et plus fructueux.

Avec l'invention de la typographie, le livre devenait un extraordinaire instrument de la pensée et l'imprimé se répandait dans tous les domaines.

Le typographe augmentait peu à peu ses connaissances générales, il devait faire preuve d'imagination et de goût, et acquiesçait à la longue des notions artistiques : sens des proportions, d'équilibre des volumes, harmonie générale de la composition.

Toutefois, la typographie, parce qu'elle ne disposait que de moyens matériels, imposait une rigidité difficilement conciliable avec une grande richesse dans la diversité de l'expression artistique.

L'évolution technologique a fait apparaître dans l'imprimerie des méthodes nouvelles de reproduction qui n'ont cessé naître, et ont ouvert un champ très large à l'imagination, au rêve suggéré de l'artiste.

Il est important d'observer que, si performantes qu'elles soient, elles ont leurs limites et imposent des contraintes rigoureuses.

Depuis quelques années, la structure traditionnelle des services de fabrication a fait place à une cellule nouvelle, le service de maquette et dessin, où l'artiste travaille en interactions avec le client et les ateliers.

Nécessaire donc, pour lui, de maintenir l'essentiel au moins des techniques de fabrication et de les utiliser dans toute l'étendue des possibilités qu'elles lui offrent. Il doit exprimer au mieux son inspiration créatrice dans un projet qu'il ne maîtrise pas seul, mais dont la réussite collective servira l'entreprise dans son effort de promotion et de développement.



L'ART, L'ÉCOLE D'ART ET L'ENTREPRISE

Frédéric Bernardaud

Entretien avec Frédéric Bernardaud, Directeur du Marketing, Bernardaud, Porcelaines de Limoges.

AD HOC — Vous êtes une entreprise de porcelaine connue et parmi les plus dynamiques ; certains ne considèrent pas la production liée à l'art de la table comme un « art de pointe » êtes-vous de cet avis ?

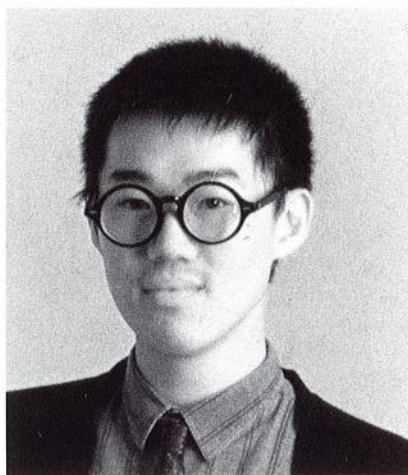
Frédéric BERNARDAUD. — L'entreprise de porcelaine pratique un art de pointe qui doit s'adapter aux moyens de production de l'entreprise moderne, elle doit évidemment aussi s'adapter au marché des arts de la table. Cela n'empêche pas évidemment Bernardaud de faire de petites éditions, par exemple le Prix International Bernardaud, nous envisageons aussi de faire de petites éditions avec des artistes de renom. Nous y sommes très attentifs, car l'expérience de rencontre avec les créations artistiques nous amène à forcer et faire évoluer la technique.

AD HOC — Vous semblez dire que la trop grande fantaisie artistique ignore à certains moments la richesse du matériau.

Frédéric BERNARDAUD. — Une œuvre artistique, pour être accessible au plus grand nombre, doit observer un certain nombre de contraintes : une production de série, à la différence d'une œuvre unique vendue par une Galerie, nécessite des circuits de distribution lourds, et un grand nombre d'intermédiaires. Cependant, nous ne demandons pas à l'artiste d'orienter ses créations, notre rôle est aussi de forcer la technique, par exemple nous allons sortir prochainement une assiette carrée ; si la matière, la technique évoluent, c'est en partie grâce aux artistes.

AD HOC — Vous avez lancé en 1985 le premier Prix International Bernardaud, qu'attendez-vous de la jeune création contemporaine ? Ne croyez-vous pas que la jeune création contemporaine est trop éclectique pour répondre à vos attentes ?

Frédéric BERNARDAUD. — La demande du public aujourd'hui a énormément changé : il y a maintenant une demande éclectique de la part du marché, les idées des jeunes sont bénéfiques et enrichissantes, ils apportent un nouveau regard.



Peter Ting, 2^e prix de Forme et de Décor Prix Bernardaud 1985
Design Department Stoke on Trent College G.B.

AD HOC — Peut-on dire que l'assiette est un lieu de rêve ?

Frédéric BERNARDAUD. — En même temps il est accessible. Le 1^{er} Prix Bernardaud a eu un impact important auprès des medias professionnels et de la mode.

AD HOC — L'entreprise Bernardaud édite-t-elle les œuvres primées ?

Frédéric BERNARDAUD. — Le 1^{er} prix 1985 de décor : Cristina Ricci Curbastro de l'Istituto Statale d'Arte per la Ceramica de Faenza a été édité en service à gâteaux. Il a retenu l'attention des professionnels des arts de la table, en particulier aux Etats-Unis. Nous l'avons publié en respectant fidèlement le nombre de couleurs. Il en est de même pour le 3^e prix, l'assiette à l'or fin de Catherine Gallienne de l'E.N.A.D de Limoges.

AD HOC — Le concours n'était-il pas plus simple en proposant d'accepter les contraintes de la porcelaine ?

Frédéric BERNARDAUD. — Le concours est là pour permettre de libérer toutes les énergies. En matière d'opération commerciale, c'est un travail qui se situe par la suite. Nous n'avons pas encore édité le service de Peter Ting de l'Ecole de Stoke on Trent, non plus encore le 1^{er} prix de forme Annie Laurier de l'E.N.A.D. de Limoges ; nous avons

réalisé cependant pour et avec les étudiants de Limoges Annie Laurier et Pascal Pairain, la mise au point de leurs formes.

AD HOC — Quelle est votre demande pour le 2^e prix Bernardaud 1987 dont la date limite d'envoi est le 31 mai 1987 ?

Frédéric BERNARDAUD. — Nous avons dessiné des thèmes. Nous attendons les tendances des années 1990 sans exclusive aucune, avec un axe important dans le domaine de la forme : « Création en porcelaine d'une ligne d'objets pour un intérieur d'aujourd'hui » et dans le domaine de la couleur « création d'un décor de plusieurs couleurs devant habiller une assiette de 26 cm ».

AD HOC — Vous manquez de formes ?

Frédéric BERNARDAUD. — Oui, le concours s'adresse aux étudiants des écoles d'art et de métiers d'art et aux jeunes créateurs sortis des écoles. Il y a aujourd'hui trop peu de créateurs dans le domaine de la forme et le non-utilitaire.

AD HOC — En ce qui concerne les décors, ont-ils un lien avec la nourriture ?

Frédéric BERNARDAUD. — Evidemment, il y a un juste équilibre. Avec la nouvelle cuisine, les couleurs de l'assiette ont évolué. Les goûts s'affinent. Il doit y avoir un rapport entre la qualité de la nourriture dans sa réalisation et la qualité de l'assiette. Ces inconvénients de la vie moderne pris entre la commodité de la rapidité et le temps de vivre ne permettent pas toujours de « profiter d'une belle table » ... La vie aujourd'hui a cependant besoin de qualité et dans le domaine des arts de la table il faut véritablement secouer les dorures, la porcelaine de Limoges a besoin de vivre une véritable révolution culturelle. Nous y sommes ouverts tout autant qu'aux nouvelles formes, aux objets de la maison.

Frédéric Bernardaud, Directeur du Marketing Bernardaud, Limoges France.

Bernardaud
PRIX 1987

27, rue Albert-Thomas - B.P. 1005
87050 LIMOGES Cedex - FRANCE
Avant le 31 mai 1987



Cristina Ricci Curbastro, 1^{er} prix Bernardaud 1985, Istituto d'Arte per la Ceramica de Faenza, Italie, Ph. Concept.

UNE ENTREPRISE FAMILIALE A L'ÉCOUTE DE LA CRÉATION

Olivier Vandermarcq



Stéphane Galerneau, Département Environnement, D.N.S.E.P. de l'E.N.A.D. de Limoges 1986. Ph. Roger Vulliez.

Entretien avec Olivier Vandermarcq, directeur commercial KPCL-SAPEC.

AD HOC. — Vous venez de fêter le bicentenaire de KPCL-SAPEC, entreprise familiale créée en 1786 à Marcognac par la famille Alluau dont descend la famille Vandermarcq, pouvez-vous nous parler de votre action dans le domaine de la création céramique ?

O. VANDERMARQC. — Nous nous situons en amont des créateurs. Lorsqu'un artiste recherche des terres avec des caractéristiques particulières, nous proposons un produit adapté qui permet aux créateurs de réaliser leurs œuvres. Par exemple, nous avons retrouvé la composition de la porcelaine du XVIII^e siècle, nous pouvons maintenant réaliser des produits utilisant la translucidité de la porcelaine.

AD HOC. — Cela vous intéresse de résoudre des cas particuliers ?

O. VANDERMARQC. — Oui, bien sûr, nous avons travaillé pour permettre des réalisations extérieures pour Bucholtz par exemple. Nous avons mis au point également pour Robert Deblander une pâte à porcelaine qui se tourne ; c'est une caractéristique tout à fait intéressante. Nous évoluons toujours en restant fidèles à notre point de départ : l'art. Les pro-

blèmes qui existent en France entre créateur, concepteur et metteur au point n'existent pas dans les pays nordiques. Chez Arabia en Finlande, on trouve des ateliers réservés à des artistes qui viennent séjourner et travailler dans les entreprises. Je trouve cette formule très dynamisante.

AD HOC. — Collectionnez-vous les terres ?

O. VANDERMARQC. — Nous avons dans nos archives des échantillons de la terre entière, de chaque filon de terre ... Cela fait partie du patrimoine de l'Entreprise. Ensuite les terres sont concassées, broyées à Aix-sur-Vienne notamment.

AD HOC. — Vous arrive-t-il de ne pas transformer la terre ?

O. VANDERMARQC. — Il n'est jamais question de mettre une seule variété de terre, parce que dans un seul filon la qualité de la terre peut varier. Nous, nous devons fournir un produit stable. Nous avons deux cents ou trois cents possibilités de composition de terre de type porcelaine, grès et faïence ...

AD HOC : KPCL-SAPEC est pour la terre ce qu'est Tallens pour la peinture, vous vous intéressez autant à la production industrielle qu'à des secteurs très précis et spécialisés ?

O. VANDERMARQC. — La variété de questions auxquelles nous devons répondre nous amènent à mettre en place des équipes spécialisées comprenant bien les mentalités de tel ou tel secteur, par exemple le secteur amateur qui s'est beaucoup développé il y a quelques années et qui ne diminue pas aujourd'hui.

AD HOC. — Etes-vous collectionneur ? Vous arrive-t-il de ramener de vos voyages des céramiques de différents pays ?

O. VANDERMARQC. — Bien sûr cela m'arrive. Je n'ai souvent malheureusement pas assez de temps pendant mes séjours de travail à l'étranger.



Olivier Vandermarcq, Directeur Commercial de KPCL-SAPEC Industrie. Pâtes et Emaux Céramiques.

La perfection d'un lac KPCL-SAPEC Industrie Pates et émaux céramiques. Ph. Philippe Menut.



1^{re} BIENNALE DES ÉCOLES D'ART D'EUROPE

ENTRETIEN AVEC ALBERT PONS

Paul Dumas-Ricord

Paul DUMAS-RICORD. — La nécessité d'une telle rencontre polymorphe entre les différents partenaires du milieu de l'Art s'imposait. Qu'est ce qui a déclenché votre initiative ? (Raisons extérieures à l'école et propres aux finalités de l'Ecole).

Albert PONS. — Trois raisons sont à l'origine de cette initiative.

En premier lieu, la volonté de développer et faire avancer d'une façon significative les contacts et la coopération entre les écoles d'Art d'Europe.

La deuxième raison est celle de donner la possibilité aux jeunes étudiants plasticiens des Ecoles d'Art d'Europe de se rencontrer, d'exposer leurs travaux, d'échanger leurs idées, de se confronter au public.

Enfin le souhait de positionner l'école sur le plan Local, Régional, National et International en lui faisant jouer un rôle pilote et en imaginant de nouvelles voies d'ouverture et de coopération.

Trois raisons convergentes et suffisantes pour que l'idée d'une rencontre élargie capable de répondre aux objectifs fixés, s'impose.

Paul DUMAS-RICORD. — Il semblerait que ce genre de manifestation suscite un intérêt généralisé (écoles tout d'abord, revues d'Art, critiques, publicitaires, industriels, etc ...) de par sa nouveauté, et de par la diversité des protagonistes invités.

Quels résultats concrets attendez-vous pour Toulouse en particulier, et les écoles d'Art d'Europe en général ?

Albert PONS. — En s'ouvrant largement au public et à tous les acteurs de la vie culturelle et artistique, aux organes qui s'intéressent de près ou de loin aux questions relatives à l'ensemble des systèmes d'enseignements, cette Biennale permettra tout d'abord, et pour la première fois, de rappeler l'importance de la création plastique du moment, des Ecoles d'Art d'Europe et l'apport de celles-ci dans le monde des Arts Plastiques.

Cette rencontre revêt en outre une importance particulière pour l'avenir de notre école dans la mesure où les impulsions données à cette occasion auront les répercussions décisives sur l'action européenne que l'école mène depuis deux ans et souhaite développer.

Support nécessaire pour un travail en profondeur pour les années à venir, ce rassemblement offre de nouvelles et multiples possibilités de coopération et d'échanges avec les écoles d'Art d'Europe.

Cette Première Biennale, riche en thèmes et propositions, constitue un événement inédit.

Paul DUMAS-RICORD. — Il serait souhaitable que cette large confrontation ait un retentissement médiatique impor-

tant, pour, en quelque sorte désenclaver l'activité des Ecoles des Beaux-Arts, et montrer au public initié ou profane les possibilités multiples d'insertion professionnelle des jeunes étudiants. Démystifier l'Art pour l'Art, et prouver les chances de l'Art près de la vie (FOCILLON). Comment envisagez-vous la perception de ce rapprochement ?

Albert PONS. — Un des objectifs de cette manifestation c'est de montrer au public initié ou profane, mais surtout aux professionnels, aux responsables d'entreprise, et aux divers acteurs de la vie économique et artistique de notre ville, de notre région, les possibilités multiples d'insertion des jeunes issus des Ecoles d'Art, c'est de faciliter la rencontre entre le secteur professionnel et l'école, d'amplifier les liens entre l'école et le monde artistique, économique et industriel.

Il faut savoir que des conventions et accords nombreux sont déjà intervenus entre l'école et le monde professionnel. Conscients que le rôle de l'école ne peut se limiter à la seule formation, les enseignants de chaque département encouragent les étudiants à suivre des stages dans les entreprises. Cette attitude témoigne du souci de ne pas se limiter aux seules tâches fondamentales de l'enseignement et de la recherche, mais d'être en mesure de conduire les étudiants vers des stages de formation de courte, moyenne ou longue durée dans les entreprises.

L'image de l'école détachée des réalités appartient désormais au passé. L'école doit s'ouvrir de plus en plus au monde extérieur.

Paul DUMAS-RICORD. — Croyez-vous que le regroupement des écoles en trois secteurs « Art, Communication, Environnement » soit une bonne chose et ne puisse pas être préjudiciable à leur image de marque globale ? Comment contourner cet obstacle ?

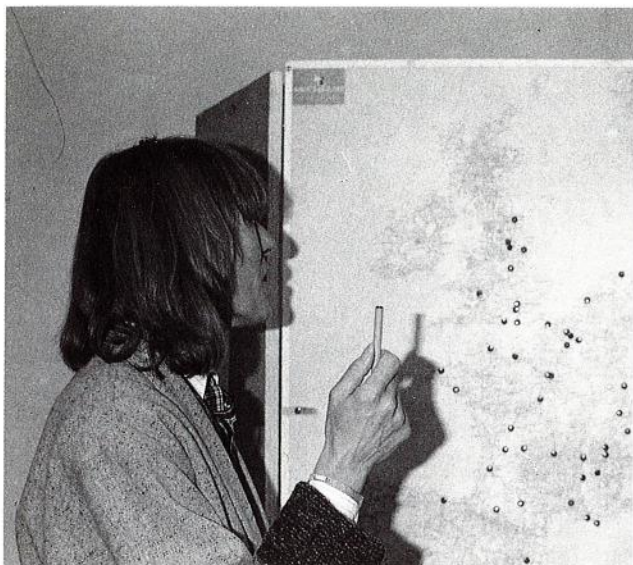
Albert PONS. — L'expérience des départements apparaît, dans son ensemble, positif. Leur organisation a fini par s'affirmer et s'affermir dans les écoles d'Art qui ont mis en place cette structure sur la base des regroupements. Les départements en tant que structures se sont d'ores et déjà imposés et il est difficile, du moins dans l'immédiat, d'en imaginer d'autres.

Cependant on pourrait imaginer un troisième cycle qui regrouperait des étudiants issus des trois départements et qui travailleraient en commun.

L'école s'emploie à mettre en place un projet visant à améliorer les structures existantes. Les objectifs pour l'avenir s'organisent autour des trois axes principaux :

— la poursuite et le renforcement de l'action pédagogique entreprise depuis deux ans ;

— le renforcement des liens entre l'école et les secteurs professionnels ;



Albert Pons, Directeur, et Claude Camp professeur à l'Ecole Régionale des Beaux-Arts et des Arts Appliqués de Toulouse, devant la carte des participants de la 1^{re} Biennale des Ecoles d'Art d'Europe.



— le développement d'une politique européenne en favorisant et en intensifiant les échanges.

Paul DUMAS-RICORD. — Cet immense projet dont la pertinence et la générosité ne sont pas à démontrer ne risque-t-il pas de se réduire à une opération de prestige sans retombées réelles ? Avez-vous prévu la structuration des échanges artistiques et techniques réguliers, les jumelages organiques, les coopérations préférentielles, bref une institutionnalisation souple de ces rencontres afin de les rendre opérantes, et que Toulouse, capitale technologique et culturelle en garde le bénéfice et le contrôle ?

Albert PONS. — Rassembler plus de soixante-dix écoles venues de dix-neuf pays européens autour du projet est déjà un évènement en soi.

• L'université d'été à laquelle participaient les facultés de Barcelone, Bilbao, Madrid, Salamanca, Valence ;

• la visite des enseignants et des étudiants de l'école de Bologne ;

• la participation de l'école, seule école européenne invitée au colloque « las Facultades de Bellas Artes de Cara al Futuro » de Pontevedra, prouvent que les accords de coopération passés avec les écoles de Birmingham, Barcelone, Kassel, Lisbonne et Madrid lors des Premières Journées Européennes des Ecoles d'Art d'Europe, qui ont eu lieu au mois de novembre 1985, ne sont pas restés du domaine des vœux pieux.

La Biennale nous permettra d'engager des actions nouvelles qui, sans aucun doute, contribueront à renforcer et créer de nouveaux liens avec d'autres écoles européennes.

Il est évident que désormais l'action européenne menée par l'école est appelée à se développer et devenir un des éléments moteurs du projet éducatif, l'objectif étant la création d'un véritable centre européen de création ouvert à tous les étudiants des écoles d'Art d'Europe.

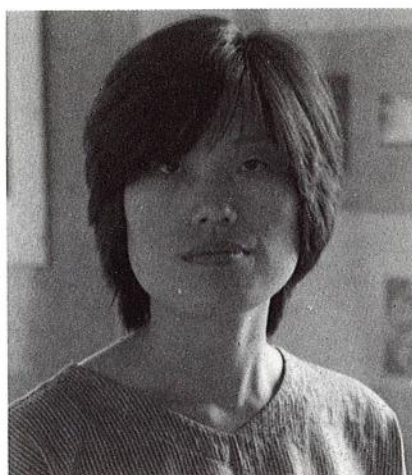
Paul Dumas-Ricord, Critique d'Art, Correspondant ART PRESS et la Croix du Midi.

Albert Pons, Directeur de l'Ecole Régionale des Beaux-Arts et des Arts Appliqués de Toulouse ; Organisateur de la 1^{re} Biennale des Ecoles d'Art d'Europe à Toulouse Parc des Expositions - avril 1987.

L'ÉCOLE DE NÎMES

Trois étudiants dans l'arène

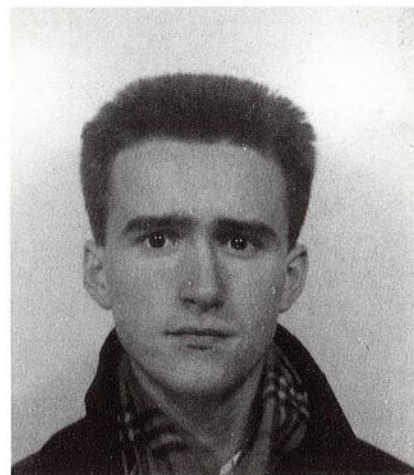
L'École de Nîmes...



Cha Youn, Ecole de Nîmes,



Christophe, Ecole de Nîmes.



Augustin, Ecole de Nîmes

L'École de Nîmes, anciennement Ecole des Beaux-Arts de Nîmes, a été choisie par de nombreux étudiants extérieurs à la région du Gard.

La revue AD HOC a interviewé trois nouveaux étudiants qui ont choisi Nîmes comme lieu d'études en 1986-1987.

Cha Youn, Coréenne, troisième année de l'École de Nîmes :

« Après deux ans à l'École des Beaux-Arts de Poitiers, j'ai visité une dizaine d'Écoles d'Art. En définitive, j'ai choisi l'École de Nîmes pour la renommée de l'équipe enseignante.

Depuis trois mois, je suis assez satisfaite de l'École malgré tout, bien que nous ayons quelques problèmes au niveau de l'entente entre les étudiants et d'autre part, les locaux actuels ne sont pas toujours adaptés, à cause des travaux d'agrandissement de l'École ... »

Cha Youn a réalisé l'été dernier sa première exposition personnelle en Corée.

Christophe, après deux ans en cycle d'initiation à l'École des Beaux-Arts de Poitiers, s'oriente vers la peinture, il choisit l'École de Nîmes où il est actuellement en troisième année :

« Ça change ... ça change ... j'ai quitté Poitiers et Nîmes m'a dit : embrasse-moi et je te donnerai ... un frigidaire, une armoire à cuillères, une pelle à gâteaux et un daim l'au Pilaud, une tourniquette à faire la vinaigrette ... »

Ecole de Nîmes avec Tjeerd Alkéma, Jean Azémard, Vincent Bioulès, Alain Clément, Toni Grand, René Hogomat, François Lagarde, Christian Laune, Gérard Moschini, René Pons, Yves Reynier, Patrick Saytour, Claude Viallat ...

Augustin, Bac A Limoges, actuellement en première année à l'École de Nîmes : « Depuis quelques jours à Nîmes le soleil est revenu, la neige a fondu, et il fait dix degrés de plus. Hier je suis allé au vernissage d'une exposition de pierres sculptées préhistoriques avec Mie et Miep, nous avons rencontré François Godebski, il va ouvrir à Nîmes une Artothèque et organise tous les ans pendant la Feria le Boulv'Art.

Mis à part tout ça, aujourd'hui nous avons fait avec Hogomat un nu format grand aigle, ce qui nous change un peu de petits croquis habituels ... »

10, Grande Rue
30000 Nîmes

Téléphone
66 76 70 22

Ville de
Nîmes

L'ÉCOLE DE LIMOGES

Catherine Pineau



Roger Vulliez. Ph de l'inauguration de l'exposition « Sous-tendus entendus » de Dominique Thébault à l'Atelier Galerie de l'E.N.A.D. de Limoges. Janvier 1987.

Ouverte dès 1868, à la date même où le Japon rentre dans l'ère industrielle, l'Ecole de Limoges alors « Centre d'Etudes Appliquées à l'Industrie » a été fondée par Adrien Dubouché, voyageur de commerce, entrepreneur et collectionneur, créateur du Musée National de la Porcelaine qui prit son nom et qui par ses initiatives devient en 1870 Maire de Limoges. Adrien Dubouché pressentit déjà le lien essentiel entre la formation et l'entreprise autour de la qualité de l'œuvre d'art.

Ecole Nationale depuis 1881. Notre Ecole-Musée n'en est pas moins a-musée par la modernité de ses fondements traditionnels et prospectifs. Elle accueille des étudiants de toutes les régions et de tous les pays pour une initiation et un enseignement ouvert aux démarches artistiques contemporaines avec son département ART, ouvert au design de l'espace et de l'objet avec son département ENVIRONNEMENT. Les départements travaillent en relation étroite avec la très vivante équipe des ARTS DU FEU.

L'équipe de l'Ecole Nationale d'Art Décoratif est ouverte à des stages ponctuels, elle participe à la formation en relation avec l'Education Nationale, engage des contrats avec l'entreprise, organise des expositions, des colloques, participe à des associations et à la vie culturelle

de la région ainsi qu'à des échanges et des voyages d'études à l'échelon européen. Il existe un grand nombre d'Ecoles d'Art aussi enthousiasmantes qui participent à la vie et au dynamisme des pays européens.

Merci à toute l'équipe.

Catherine Pineau, Directrice ;
Yvon Brouillaud, secrétaire administratif ;
Michelle Dumain, secrétaire pédagogique ;
Catherine Bossé, documentaliste.

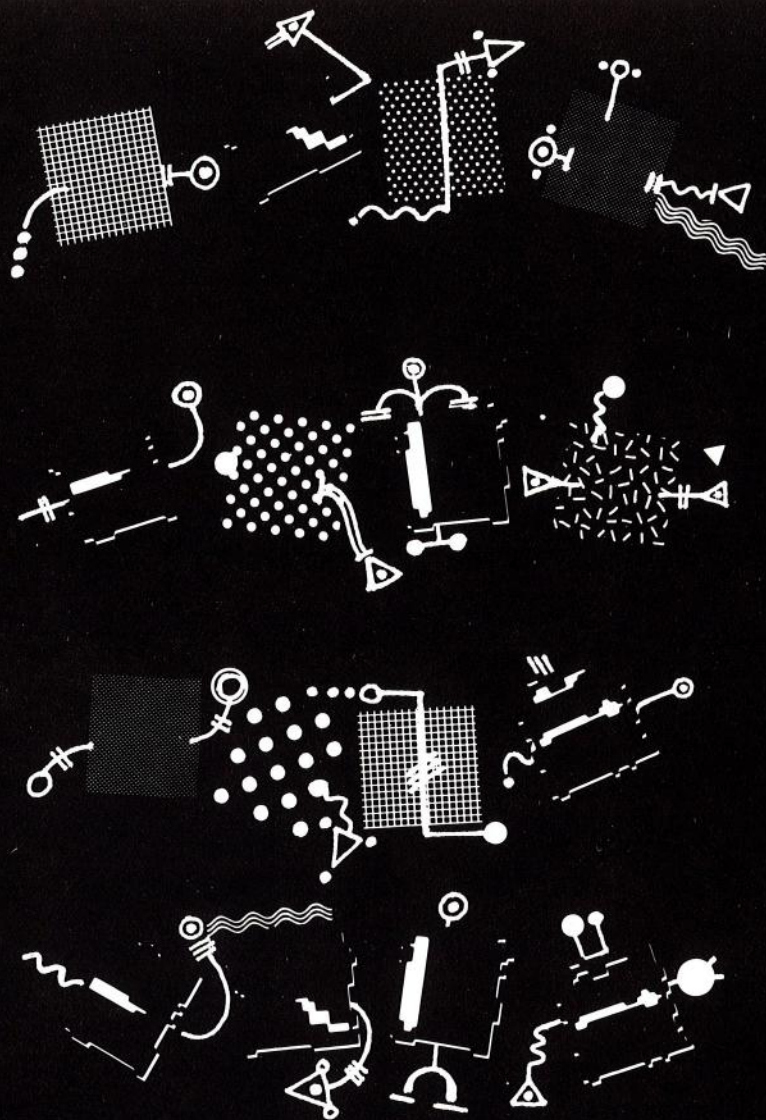
Initiation : Bernard Gilbert, Pierre Larousserie, René Juillet, Michel Marchand, Dominique Thébault, Professeurs, Bruno de Clerfayt, Jacques Pineau, Odile Rosso, Roger Vulliez, Intervenants.

Art : Jean-François Demeure, Patrick Jude, Jacques Haramburu, Yves Mohy, Ramon, Professeurs, Geneviève Jude, Alain Hymon, Roger Vulliez, Intervenants.

Environnement : Jean-Claude Duboys, Gaetane Lamarche-Vadel, Patrick de Maisonneuve, Professeurs, Pierre Debeaux, Michèle Iselin, Pierre Iselin, Odile Rosso, Roger Vulliez, Intervenants.

Arts du Feu : Guy Caillier, Christian Couty, François David, Jacques Haramburu, René Juillet, Michel Marchand, Yves Mohy, Maryse Redon, Pierre Sulmon, Professeurs, Jean-Charles Prolongeau, Odile Rosso, Intervenants.

Communication, accueil et conseil sont assurés par l'équipe administrative, l'ensemble des enseignants et intervenants et l'association A.R.T.



Ecole Régionale des Beaux-Arts de Poitiers

LA CRÉATION ET LA COMMUNICATION PAR L'IMAGE REPRÉSENTANT TOUT OU PARTIE DE VOTRE ACTIVITÉ.

Les modifications engendrées par les nouvelles technologies entraînent une évolution de votre profession et un bouleversement technique considérable. La majorité des utilisateurs potentiels manquent d'informations ou d'interlocuteurs accessibles, aussi :

L'ATELIER EN « IMAGES COMPOSITES DE L'ÉCOLE DE POITIERS PEUT APPORTER DES RÉPONSES A VOS PROBLÈMES DANS CE DOMAINE.

En effet, celui-ci se tourne résolument vers une relation Ecole-Entreprises et propose au service des professionnels et des créateurs individuels un potentiel de prestations en sous-traitance de réalisation, en services, en coproduction sous contrats spécifiques :

CRÉATION/RÉALISATION DE LOGOS SUR PALETTES GRAPHIQUES DE LOGOS ANIMÉS POUR SUPPORT VIDÉO D'AFFICHES SUR PALETTES GRAPHIQUES.

Pour les produits de communication d'entreprise, les produits de vulgarisation scientifique, de communication sociale, les produits culturels, télévisuels et diffusables en R.F.E., « câbles » vidéo-salles ...

CONCEPTION/RÉALISATION D'EMBALLAGES VIDÉOGRAPHIQUES D'ANIMATIONS SUR PALETTES GRAPHIQUES DE FICTIONS VIDÉOGRAPHIQUES.

En outre, nous pouvons organiser des stages de formation adaptés à vos besoins pour les techniques de productions vidéographiques.

POUR TOUS RENSEIGNEMENTS SUPPLÉMENTAIRES ET DANS L'ATTENTE DE NOTRE FUTURE COLLABORATION CONTACTEZ MICHEL BOMPIEYRE, DIRECTEUR DE L'ÉCOLE.

26, rue Jean-Alexandre, 86000 Poitiers
Tél : 49-88-96-53



COLLOQUE-EXPOSITION
« L'ARTISTE ET LA TERRE »

*la matière/son esprit/le globe
se loger/se nourrir/se vêtir*

TOUT UN ART « AD HOC »

du 19 au 22 novembre 1987

Ecole Nationale d'Art Décoratif de Limoges

*Contacts : Catherine Pineau, Association A.R.T.
8, place Winston-Churchill - 87000 LIMOGES - Tél. 55.77.68.06*



Présence Panchounette

PICADOR ART PRODUCTION

Jean-Marc Urrea

La Galerie Urréa Thomas a été créée en mars 1985 à Ferney-Voltaire, France, (petite ville jouxtant la frontière suisse et la ville de Genève). Ce lieu d'exposition se situe dans une problématique de mise en avant de l'art contemporain à travers les œuvres d'un certain nombre d'artistes français et étrangers représentatifs des courants actuels.

La Galerie Urrea Thomas défend des choix artistiques, or la situation de l'art contemporain connaît une crise d'identité liée à la surproduction d'œuvres picturales et à un certain blocage des relations artistes-acheteurs, quant à l'acquisition des œuvres : en bref, il devient de plus en plus impératif, difficile mais enthousiasmant pour une jeune galerie de vendre de la peinture.

La situation géographique de la galerie (proximité de la Suisse) ouvre un marché potentiel mais il faut cependant se faire connaître.

Les choix artistiques de la galerie ne se calquent pas sur les lois du marché dont on connaît la propension à l'unique reconnaissance des courants dominants et à leur diffusion, néanmoins depuis 1985,

la Galerie Urrea Thomas s'est assurée la collaboration d'un certain nombre d'artistes dont la notoriété n'est plus à faire, ni le talent à confirmer.

Depuis sa création, la galerie a exposé les artistes suivants :

Expositions personnelles :

William Mac Vendree, Christian Lhopital, Catherine Viollet, Girardo Dicrola, Alain Pouillet, Geormillet, Mario Schiffano.

Confrontations matiéristes :

Allen, Mac Vendree, Sevilla, Sicilia, Schiffano, Longobardi, Tirelli, Fortuna, Damisch.

Sculpteurs : Bernard Garcier et Jean Noël.

Travaux sur papier :

Joe Allen, Siegried Anzigen, Gunter Damisch, Hort Maria Doppler, Florin Kompatcher, Christian Lhopital, William Mac Vendree, Albert Merz, Horacid Sapere, Hubert Scheibl.

La Galerie depuis sa création a édité un certain nombre de catalogues, parfois en collaboration avec d'autres galeries, diffusant ainsi ses choix par des objets textuels. Elle s'affirme en participant



Christian Lhopital - Sans titre, 1985
143 x 220 cm
Collection particulière Lyon.

aux grandes manifestations internationales que sont les foires d'art contemporain en étant présente à Lausanne en 1985, et certainement à la FIAC en 1987, ainsi qu'à la foire de Bâle.

Un département librairie d'art au sein même de la galerie contribue à une diffusion régionale d'ouvrages d'art et de catalogues.

La Galerie Urrea Thomas a mis en place à Paris un bureau :

PICADOR ART PRODUCTION

68, quai de Seine

75019 Paris

Tél. 40.05.10.98

Direction J.-M. URREA

communication Geneviève Vincent (relations extérieures).

URREA THOMAS

GALERIE ART CONTEMPORAIN
12, Grand-Rue
01210 Ferney-Voltaire - France
tél. 50 42 98 01
Bureau Paris
tél. (1) 42 45 83 12

GALERIE - LIBRAIRIE D'ART
mardi au vendredi 10 h à 12 h - 15 h à 19 h
samedi 10 h à 13 h - 15 h à 17 h

Galerie **Montenay-Delsol**

31, rue Mazarine
75006 Paris
(1) 43 54 85 30

Eric DALBIS

avril

Alain CLÉMENT

mai

Brice MARDEN

juin

Mel BOCHNER

septembre

Georges AUTARD

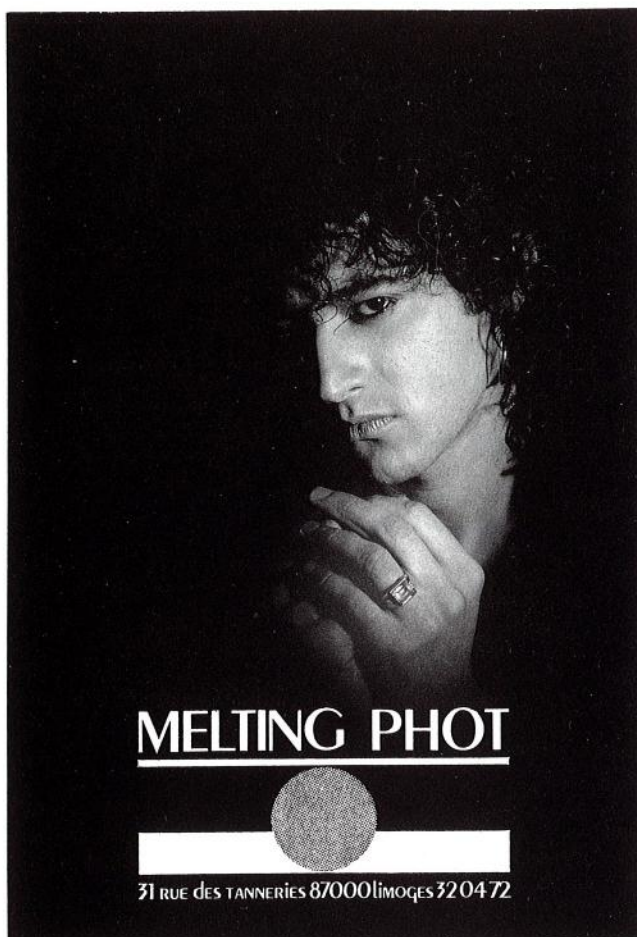
octobre

Mark INNERST


novembre

Denis LAGET

décembre



MELTING PHOT



31 RUE DES TANNERIES 87000 LIMOGES 320472

Editions mem/Arte Facts

EXTRAIT DU CATALOGUE :

Catherine LOTH

OUVRAGES DE JEUNE FILLE RECLUSE

Patrick DREVET, Georges ADILON

RÉCIT D'UN GESTE

Philippe LACOUÉ-LABARTHE,

François MARTI

RETRAIT DE L'ARTISTE, EN DEUX PERSONNES

CATALOGUE A-VA-LA, TRAVAUX IN SITU EN ARDENNES

CAHIERS DE LEÇONS DE CHOSES

N° 1 à 10

ÉDITIONS MEM/Arte Facts

15, Rue Pierre-Blanc

BP 1013

69201 LYON Cedex 1

adam
MONTPARNASSE

11 BD EGDAR QUINET 75014 PARIS TÉL. : 43. 20. 68. 53

UNE NOUVELLE FAÇON DE DÉCOUVRIR
LE LIMOUSIN

**A
PARIS**

18, bd HAUSSMANN 75009

la maison du limousin



ZOGRAPHIA

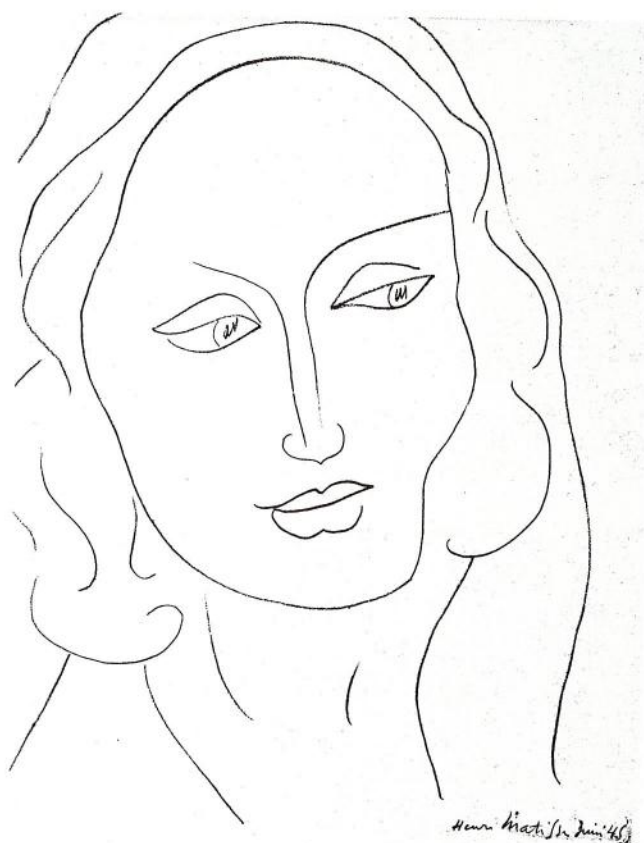
Art contemporain

L'art est souterrain, lié au temps : ALECHINSKY, J. BEUYS, DUBUFFET, F. MORELLET, TAPIES. Engendrer un autre regard, sans soumission aux modes : M. BARRE, F. BUGARIN, P. BURAGLIO, HANTAÏ, JOAN MITCHELL, A. NEMOURS, B. PAGES, Y. REYNIER, VIALLAT. Dynamiser la création : LE BALER, CANTIENI, DEVERRE, S. FAUCHIER, L. DETOT, J.-C. PINCHON, F. ROBERT, F. SIMONIN, THIO-LAT, THIBEAU.

62, rue Borie 33000 Bordeaux
Tél. : (16) 56-44-45-82

Musée d'Art Moderne de Céret

Rue Joseph-Parayre
66400 - CÉRET
68-87-27-76



En permanence, œuvres de :
ARNAUDIÈRES, Michel BERTRAND,
BRUNE, CAPDEVILLE, CHAGALL,
DALI, EUBRY, GRIS, HERBIN, Max
JACOB, KISLING, KRÉMÈGNE,
MAILLOL, MANOLO, A. MAR-
CHAND, MARQUET, MASSON,
MATISSE, A. MESSENGER, MIRO,
PICASSO, PIGNON, POUS, REBEY-
ROLLE, TAPIES, VIALLAT, J.-L.
VILA.

VINCENT BARRÉ



GALERIE BERNARD JORDAN
54, rue de Vernueil 75007 PARIS Tel. : 42 96 37 47

G A L E R I E
N E O T U

PRESENTE EN PERMANENCE DES MEUBLES
ET DES OBJETS DE F. BAUCHET, BECHEAU ET BOURGEOIS

G. DALMON , EPINARD BLEU , O. GAGNERE, GAROUSTE & BONETTI
PUCCI DE ROSSI , M. SZEKELY , O. THOME

25 RUE DU RENARD 75004 PARIS 42 78 91 83 42 78 96 97



1987

EILEEN COWIN / JOHN DIVOLA

EMILIO AMBASZ

Architecture pour un millénaire

JAUME PLENSA

ALOIS MOSBACHER / ERWIN WURM

STEPHANE BRUNNER

KEN FRIEDMAN

ANGE LECCIA

JEAN STERN

TOM DRAHOS

ELISABETH MASE

Renseignements: 1, Place de l'Île 1204 Genève 022 28 46 20

L'ACTIVITÉ CULTURELLE

Kanal

magazine B.P. N° 11 - 75462 PARIS CEDEX 10 - 42.06.30.58

ARTS PLASTIQUES ET VISUELS,
LITTÉRATURES,
MUSIQUES IMPROVISÉES ET NOUVELLES,
CINÉMA ET VIDÉO EXPÉRIMENTAL,
NOUVEAU THÉÂTRE,
DANSE ET MULTIMÉDIA,
INFORMATIONS ET
DOSSIERS INTER-RÉGIONAUX
ET INTERNATIONAUX

ABONNEMENT 10 NUMÉROS : 180 F

• Étudiant : 150 F • Étranger CEE : 280 F. • Étranger par avion : 360 F.

ABONNEMENT DE SOUTIEN : 500 F. Chèques à l'ordre de Kanal Magazine.

KANAL AGENDA ET RÉPERTOIRE ARTS CONTEMPORAINS EN FRANCE

1000 adresses, 200 photos, 390 pages,
format de poche 15 × 10,5 cm

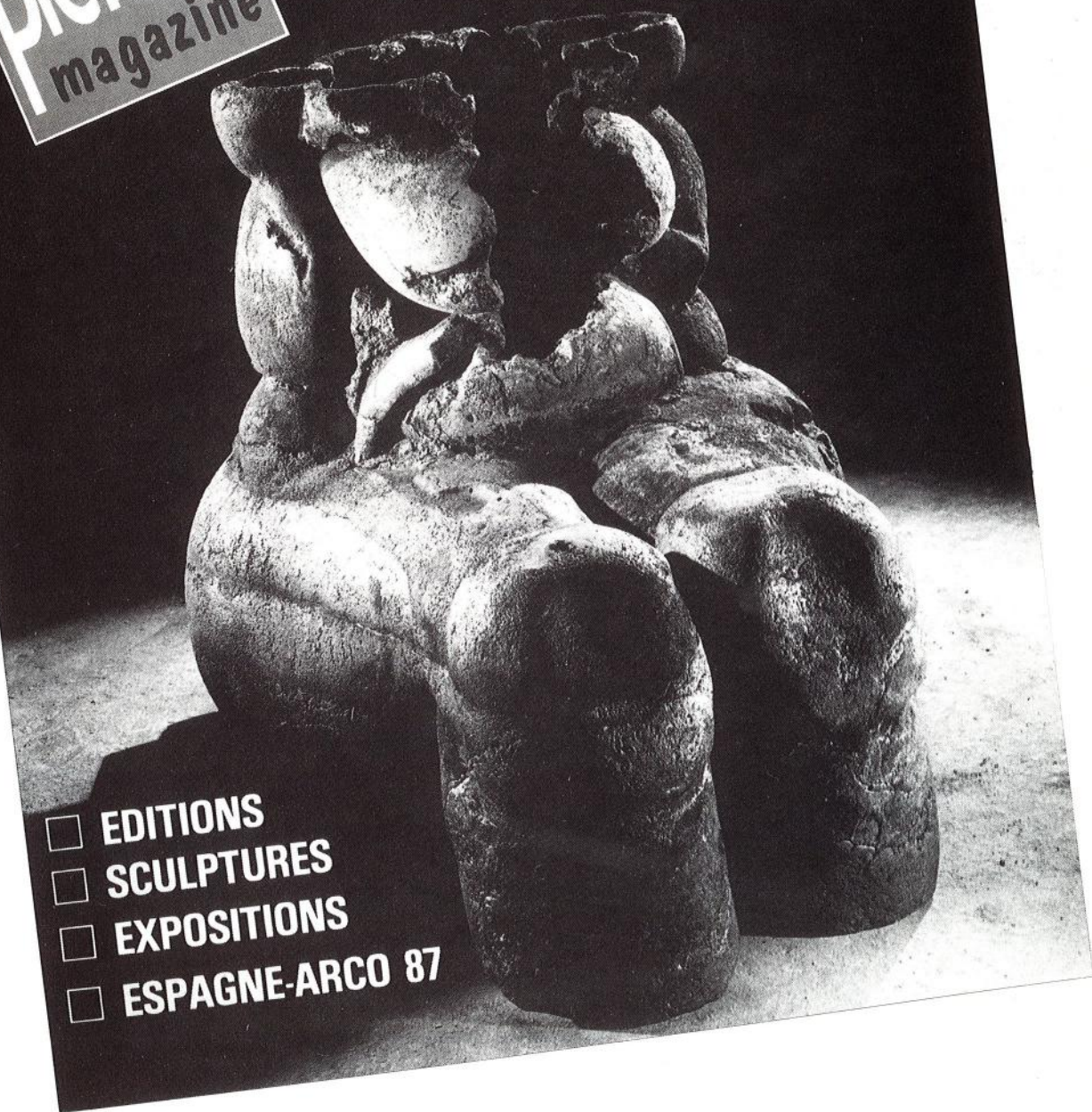
Prix spécial au journal (Port compris) 50 F

Chèque à l'ordre de Kanal Magazine

N° 4 - Printemps 87

pictura
magazine

FF 20 / BF 130 / DM 7 / FS 8 / LIRES 4000 / PTAS 400 / US\$ 3,5
REVUE TRIMESTRIELLE DE L'ACTUALITE DE L'ART



- EDITIONS
- SCULPTURES
- EXPOSITIONS
- ESPAGNE-ARCO 87

PICTURA-MAGAZINE - 43, FOIRAIL CASTELVIEL - 81000 ALBI
Abonnement simple 4 numéros : pour la France 80 F - pour l'étranger 150 F

*Un partenaire
au cœur de votre région*

SNCF

LIMOGES

CREATION

promouvoir LIMOGES

ART FEU ENTREPRISE

à travers l'un de ses plus nobles matériaux

PORCELAINE

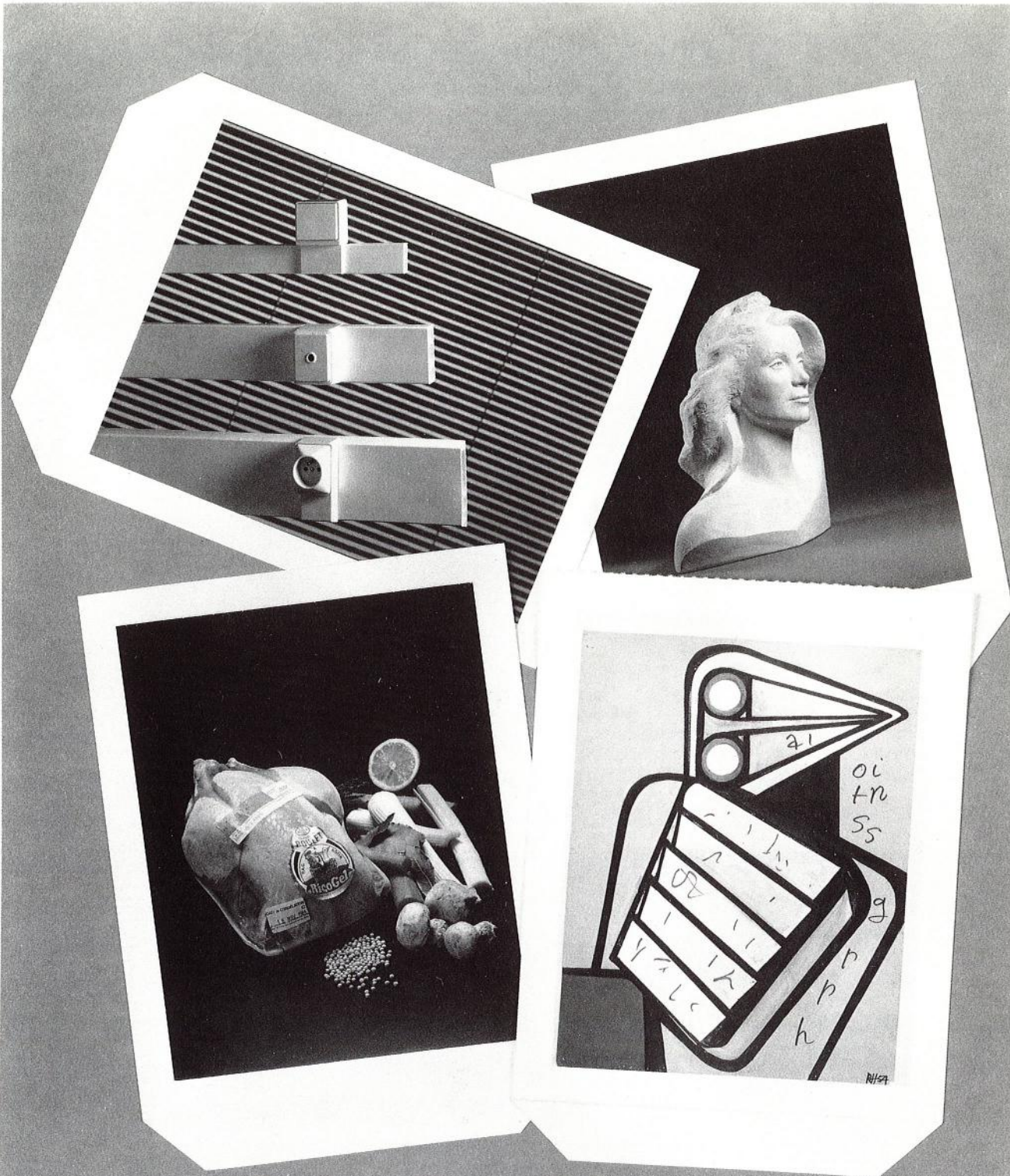
34, rue Charles-Michels LIMOGES - 55-32-08-41

30 AGENCES
DANS CINQ DÉPARTEMENTS
ET A PARIS

au service
de
l'expansion
régionale

Banque Tarneaud

SIÈGE SOCIAL :
2 et 6, rue Turgot - 87000 LIMOGES
Tél. 55-44-58-58



STUDIO GENDRAUD
LIMOGES — 55 77 44 27

*Cette revue
a été publiée avec le concours
du Centre National des Arts Plastiques*

AD HOC

FORMATION

ART

ENTREPRISE

1^{ère} BIENNALE
DES ECOLES
D'ART Plus des expositions
du 1 au 9 Avril 1987
D'EUROPE
TOULOUSE



CO-ÉDITION ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE TOULOUSE
ET AGENCE RELATION TRANSFORMATION

SPECIAL

La création et l'entreprise - Le marché de l'art - Le mécénat

La formation, la création, la qualité

Les projets internationaux

Interviews / Portraits / Reportages

Prochain numéro à paraître ce mois de mai