

*Itinéraires
De Marcelin
Pleynet
Traversée du temps*

« La révolution de l'esprit engendre le mouvement »,
Marcelin Pleynet, *La rive de tous les saints*

Galerie d'art contemporain
Théâtre de Privas

Dossier pédagogique

Dans ce dossier vous trouverez des éléments d'informations pour une meilleure connaissance et compréhension des artistes qui accompagnent Marcelin Pleynet dans cette exposition. **Des pistes pédagogiques et une aide à la préparation de votre visite vous seront proposées dans la seconde partie de ce dossier à paraître en janvier.**

Au plaisir de vous retrouver lors de la **visite spéciale enseignants**, juste avant le vernissage
(17h/18h30) le 11 janvier 2013

Cordialement Lydia Coessens et Léandre Pillot, professeurs relais.

Qui est Marcelin Pleynet?

Poète, critique d'art, romancier, essayiste et diariste né en 1933 à Lyon.



Présentation de l'auteur par lui-même

Né en décembre 1933 à Lyon. Pas de vie de famille. Mis en pension très jeune, il s'en échappe dès que possible. Voyage à travers la France. Divers métiers. Études fragmentaires et anarchiques. Voyage en Italie, en Hollande, en Angleterre. Publie son premier volume de poésie en 1962 : *Provisoires amants des nègres*, le titre choque les imbéciles. Le livre est accueilli par Giuseppe Ungaretti, Jean Paulhan, René Char, Louis Aragon et obtient, la même année, le prix Fénéon de littérature.

Marcelin Pleynet est nommé directeur gérant et secrétaire de rédaction de la revue *Tel Quel* au printemps 1963, poste qu'il occupe jusqu'en 1982. Il devient alors secrétaire de rédaction de la revue *L'Infini* dirigée par son ami Philippe Sollers et publiée aux éditions Gallimard. Invité comme *visiting professor* de littérature par l'université de Northwestern à Chicago, où il fait un cours sur Lautréamont, en 1966. Si l'essai qu'il publie sur Lautréamont, en 1967, a une incontestable influence sur l'évolution ultérieure de *Tel Quel*, son œuvre ne s'en établit pas moins très en marge de ses activités publiques (éditoriales), et plus généralement en marge des divers regroupements et familles poétiques de l'époque.

En 1971, il publie un ensemble d'essais sur l'art moderne, *L'Enseignement de la peinture* (vite traduit au Japon, en Espagne, en Italie et aux États-Unis), qui lui vaut une renommée de critique et d'historien d'art dont il ne parviendra jamais tout à fait à se défaire. C'est ainsi qu'à sa création, la chaire d'esthétique de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris lui sera confiée et qu'il ouvrira alors son cours (1987) par une suite de conférences sur la poétique d'Homère.

En compagnie de Roland Barthes, Julia Kristeva, Philippe Sollers et François Wahl, il participe au printemps 1974 à une des premières randonnées d'intellectuels français en Chine. Il en revient fatigué et plus que jamais convaincu que « la poésie qui discute les vérités est moins belle que celle qui ne les discute pas ».

En 1986, il raconte sa vie dans un roman, *Prise d'otage*, que la société parisienne, qui croit s'y reconnaître, prend pour un roman policier. CQFD.

La vie d'un écrivain n'est jamais riche que de malentendus : voir les six volumes de son *Journal intime* (aux éditions Hachette, Plon et Gallimard). www.marcelinpleynet.fr

Notice rédigée en 1988 et revue en 2003. Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes, sous la direction de Jérôme Garcin, Mille et une nuits, 2004 (1988 pour la première édition).

ooo

Creuser la langue jusqu'à ce vide, ce silence autour de laquelle elle se constitue

« Prendre congé du siècle. En lisant donc tous les livres de Pleynet, conçus comme une éthologie, une composition de vitesse et de lenteur où les lignes de force qui se déploient sont des sillages de lumière et de couleur. Le champ qui s'ouvre et centrifuge, étendu, complexe. Et l'émotion méditée, l'éclat et le roulement des mots, le feu jusqu'au blanc des cendres sont des défis au nihilisme et à la logique interne de notre histoire dans laquelle tout le monde se rassemble et agit de même. »

Pascal Boulanger, Pleynet en son temps *in* revue faire part *itinéraires de Marcelin Pleynet* 2012 ,p. 205

ooo

Il faut signaler que dès lors, **poésie et poétique** (des oeuvres littéraires et des oeuvres d'art) **constituent pour l'auteur deux facettes d'une même activité d'écriture**, qu'elles ne représentent que des scansionnements différents d'une expérience et d'une interrogation unique ainsi qu'il l'écrit dans l'essai intitulé «Hölderlin. Un rire de lait » est publié dans le volume *Fragments du chœur* : « *c'est de toujours et de tout temps que la parole hante toute question sur la parole faisant ainsi elle-même présence et manque* » . La poétique de Marcelin Pleynet creuse et fouille le langage et jusqu'à sa propre parole pour y trouver un vide fondateur, un manque fertile, une vacance propice à la création littéraire. Sa poésie se situe dans une démarche de questionnement obstiné et dialectique du langage pour mettre à jour une carence, une absence qui ne cesse d'être au présent, de se poser comme présente et de poser chaque jour de nouveaux problèmes : « *Comme la nuit manque et ne manque pas au jour, comme le oui manque et ne manque pas au non, comme le printemps manque et ne manque pas à l'hiver, le temps, qui ponctue et passe, ne manque pas le manque* ».

(...)

La création poétique selon Pleynet doit nécessairement en passer par l'obscurité de ce qui n'a pas encore de nom, de ce qu'on ne connaît pas. **La nuit est première, elle pré-existe à la création qui doit déchirer le rideau de ténèbres pour accéder à la lumière du verbe, à l'éclat de la juste formule.** L'inconnu est un voile opaque qu'il s'agit d'écarter pour fonder un langage inédit. (...)

L'écriture fait jaillir ce qui vient du plus profond du corps et du langage, le poème est un exercice d'écoute et d'accueil de l'autre en soi, de porosité à l'altérité radicale. L'écriture est une solitude habitée et pleine de rencontres, un silence peuplé de voix tantôt lointaines et tantôt proches.

Dans l'oeuvre de Marcel Pleynet, le souffle et duel, bivalent, il sous-tend à la fois l'écriture poétique (et sa mise en voix) et le travail de la pensée, comme en témoigne le poème ci-après de « Cette pensée qui nous quitte » :

« heureux le souffle passant ces lèvres

et l'amour au souffle emporté

et bénissant par la pensée

les lettres qui signifient le corps

(...) brûlant de la pensée »

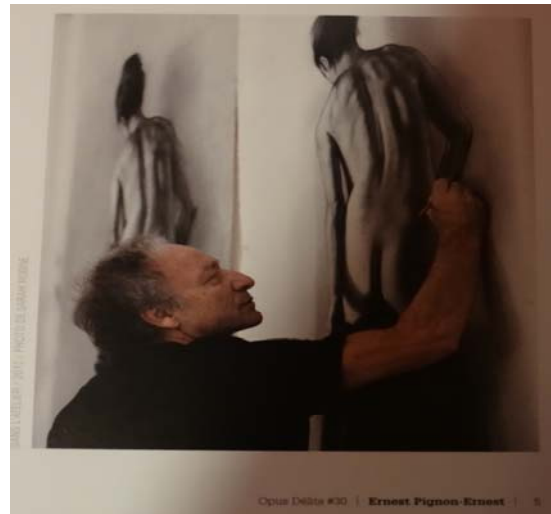
Marcelin Pleynet« cette pensée qui nous quitte » dans *Fragment du Chœur*, op. cit ; p. 83.

Alexandre Eyriès, Marcelin Pleynet, « poésie et poétique » in *Itinéraires de Marcelin Pleynet* Revue Faire part, 2012, p.p. 238 - 239.

En annexe, **ces penseurs qui importent pour Pleynet** : Heidegger ; Bataille

ooo

Ces expériences *poiétiques*, ces voix qui traversent Pleynet (artistes et courants)



Ernest Pignon-Ernest

Son travail : non pas « mettre des œuvres dans la rue ni même faire des œuvres en situation, mais plutôt de faire œuvres des situations. De faire de la rue l'œuvre même. Au fond, ce que je fais est de l'ordre *du ready-made* » Ernest Pignon-Ernest, entretien avec Jérôme Gulon paru dans (éditions critères collection opus délits 2012, p.57)

Né à Nice en 1942

La première intervention d'Ernest Pignon, dit Ernest Pignon-Ernest, qui a « quitté l'école dès quinze ans avec le désir de peindre », a lieu en 1966 sur le plateau d'Albion. Il exprime la violence « des milliers d'Hiroshima enkystés sous les lavandes et les oliviers » par le report de pochoirs des photos d'après l'explosion sur les routes, les rochers, « comme un signal ».

En 1977, il participe à l'exposition « Mythologies quotidiennes » au musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Il vit et travaille à Paris.

Oeuvre :

Il « travaille sur des villes ». Il fait des sérigraphies, des dessins à la pierre noire, qu'il réplique et colle sur les murs, les portes, les escaliers...des lieux où il installe ses projets. Des photographies gardes la trace de ces inscriptions éphémères.

Dans les années 70, il réalise des séries très politiques dont le message est explicitement annoncé par les titres : la Commune, 1971 ; les Hommes bloqués, 1972, Jumelage Nice-Le cap, 1974 ; Sur l'avortement, les Immigrés, 1975 ; Expulsions, 1979.

A partir de 1980, il fait référence à l'histoire de l'art avec Pasolini (1980), Rubens, les Musiciens (1982). Il exécute également entre 1982 et 1984, un ensemble de sculptures, les Arborigènes (moulages de corps auxquels il injecte des cellules végétales, puis les personnages sont installés dans les arbres, *in situ*, dans les Landes, au jardin des Plantes à Paris...Ils sont peu à peu recouverts de végétation).

De 1988 à 1995 : il réalise les interventions napolitaines, des dessins originaux ou des sérigraphies inspirés par les Napolitain(e)s ou par des peintres comme le Caravage ou Stanzione. Il investit ensuite les cabines téléphoniques de Lyon et de Paris avec d'autres dessins, d'autres images des humains, car ces lieux lui semblent paradoxaux : « Un lieu de communication où on est isolé, mais aussi comme une vitrine » (Derrière la vitre », 1998).

Récemment, il travaille avec des artistes africains à Soweto, Johannesburg et Durban.

Propos de l'artiste : « *Les lieux réels m'intéressent pour leurs qualités plastiques, leurs formes, leurs couleurs, leurs espaces, mais aussi pour tout ce qu'ils portent en eux d'invisible. Dans les villes, j'utilise l'Histoire, les souvenirs qui les hantent. C'est dans le non-visible que se trouvent les potentialités poétiques les plus fortes* ».

« Que dès les années tu ais été le tout premier à utiliser le pochoir *in situ*, a imprimé sur des supports existants issus du « monde réel » (mur, crochet, maison, palissade) des silhouettes à échelle humaine est incontestable. Indéniable aussi, le fait que tu ais été le premier à coller dans les rues des sérigraphies et des dessins réalisés à la pierre noire. Chacune de tes interventions, on le comprend bien, est l'aboutissement d'une longue et exigeante réflexion. **Plus que mettre en situation, tu fais oeuvre des situations. Tu utilises le réel comme un matériau et l'image comme l'élément de fiction qui stigmatise le lieu et le temps.**¹ »

Jérôme Gulon, *Ernest pignon Ernest, le lieu et la formule* (Critères Editions, 2012 ,collection opus délit, p.2)

Un extrait d'un entretien entre Jérôme Gulon et Ernest Pignon-Ernest en annexe

¹ C'est nous qui soulignons

Supports- surfaces :

Fin des années 60. Quelques artistes se regroupent autour de quelques porte-paroles : le peintre Claude Viallat, la galerie Jean Fournier, le critique Jacques Lepage à Nice, Marcelin Pleynet à Paris et, plus tard, Bernard Ceysson.

Bioulès trouve le titre Support –Surface* à la fin de l'année 1970, pour les nécessités de l'exposition de l'A. R. C. Au musée national d'Art moderne de la Ville de Paris. Par ailleurs cette exposition et pour le groupe Support-Surface le moment culminant de sa notoriété qui ne sera jamais égalée pour certains des artistes présents.

D'après un consensus général, le groupe Supports- Surfaces comportera onze noms : Arnal, Bioulès, Cane, Devade, Deuzeze, Dolla, Grand, Pages, Saytour, Valensi, Viallat. Puis douze avec l'adhésion de Pincemin en septembre 1971

Les mots Support-Surfaces sont un concentré de l'intérêt du groupe, qui se porte essentiellement sur l'analyse de l'aspect matériel du tableau : **la matière cesse d'être le support du concept pour être à la fois sujet, objets, idée, critique.** Supports-surfaces : ces deux mots posés côte à côte ne renvoient qu'à une référence littéraire : la matérialité qu'ils expriment, qui est aussi la base même de leurs expression plastique.

« La toile se définit par sa constitution. Souple, s'enroulant, se pliant, se pressant. Sans envers ni endroit, se traitant d'après son tissage, sa trame, son grain, sa capillarité, sa diffusion. Moins toile que voile moins peinte que teinte. Se contestant par d'autres matériaux, le bois, le métal. Répétitive, pour marquer l'inanité de l'inspiration ». Jean-Paul Aron : *les modernes*, éditions Gallimard NRF, 1984.

« L'objet de la peinture c'est la peinture elle-même et les tableaux exposés ne se rapportent qu'à eux-mêmes. Ils ne font point appel à un « ailleurs »(la personnalité de l'artiste, sa biographie, l'Histoire de l'art, par exemple). Ils n'offrent point d'échappatoire, car la surface, par des ruptures de formes et de couleurs qui y sont opérées, interdit les projections mentales ou les divagations oniriques du spectateur. La peinture est un fait en soi et c'est sur son terrain que l'on doit poser des problèmes. Il ne s'agit ni d'un retour aux « sources », ni de la recherche d'une pureté originelle, mais de la simple mise à nu des éléments picturaux qui constituent le fait pictural. D'où la neutralité des oeuvres présentées, leur absence de lyrisme et de profondeur expressive. »

« La peinture en question » Musée du Havre, 7 juin-7 juillet 1969 Cane, Deuzeze, Saytour, Viallat. Texte de présentation du catalogue.

Plus qu'un écho formaliste, européen, aux propositions de l'art minimal américain, alors peu connu des artistes français, les recherches de Supports-Surfaces sont un développement des questions qui surgissent dans les années 60 portant sur la convention du tableau et sa matérialité.

Supports-Surfaces va élaborer :

- une remise en question des moments picturaux traditionnels par une diversité des techniques d'application de la couleur et du geste : usage des colorants, empreintes (C. Viallat), tampons (C. Viallat, L. Cane, J.-P. Pincemin), trempage (N.Dolla). Ces pratiques sous-tendent le non illusionnisme de l'oeuvre et les rapports endroit / envers, champ / limite...
- une remise en question du support : travail sur la toile libre engageant une réflexion sur l'accrochage (C. Viallat) ou développant les notions de tension et de pliage (P. Saytour). L'écran pictural tend alors à disparaître. Avec l'absence de surface et un travail sur le châssis et le cadre, sont posées les conditions nécessaires à la réalité de la peinture.

(sources : groupes mouvements tendances de l'art contemporain depuis 1945, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts.)

Vincent Bouliès



Laisser se dérouler le processus, laisser agir le devenir

Né en 1938 à Montpellier, peintre français.

Co-fondateur de Support-Surface.

Oeuvre :

Pendant une première période, il peint des tableaux naturalistes.

A l'époque de Supports-Surfaces (1970-76), il applique sur ses toiles un ruban d'adhésif qui détermine après peinture « la distribution des surfaces colorées » en bandes verticales. Il dit rechercher « l'abandon d'un savoir » au profit de la couleur « en tant que réalité indépendante ».

1975 : il montre des œuvres figuratives (il dira : « j'en faisais pendant les vacances et je n'osais pas la montrer »). Il se réfère aux œuvres des maîtres du passé (Matisse, Manet, Dufy,...) dans des tableaux très construits.

Fin des années 80, il s'exerce à des scènes mythologiques qui se révèlent des allégories de sa vision du monde contemporain (*l'Enlèvement d'Europe*, 1999.)

Vincent Bioulès a réalisé des vitraux (chapelle de l'Enfant-Jésus, Montpellier, 1964). ainsi que des décors des costumes pour le théâtre (*Oh les beaux jours* de Becket, 1989).

En 2006, le musée d'Art moderne de Céret lui consacre une exposition.

En 2009, il expose une suite de 87 dessins des jardins de la Villa Médicis, réalisés à Rome en 2007 et 2008, au musée Estrine de Saint Rémy de Provence.

Bioulès contribue à la formation du groupe Supports Surfaces, expose alors une peinture abstraite « clandestinement » d'abord, puis officiellement à partir de 1975, il peint sur le motif, veut rendre au décoratif une vraie fonction poétique et défend miniatures et tapisseries. Pas de théorie mais **l'oeil d'un peintre axé sur le fonctionnement de la peinture et sur la liberté de faire.**

Le détournant ludique de la dialectique et de la problématique des années 70 au profit de **l'affect, de la contemplation, de la recherche avec lyrisme d'un certain bonheur**, le place dans un espace culturel précurseur parce qu'il annonce la seule réforme possible pour la société avenir : celle de la sensibilité. Il annonce d'abord les années 80, quand en 1975, il se livre avec délectation à la figuration, puis les années 90 dans un repliement sur soi, sur les valeurs sécurisant du plaisir, mais aussi sur les **valeurs archaïques de la poésie où il faut redécouvrir la valeur d'un instant.**

Avant 1975, Paris, **l'abstraction lyrique**, Bram Van Velde, Fautrier, Bioulès fait ses premiers pas. Il lui faut attendre son retour chez lui, dans le Midi, où seul, il peut se laisser aller à **regarder simplement par la fenêtre, à voir un marronnier en fleurs, à se souvenir que c'est Matisse qu'il aime, et qu'il a besoin de se sentir bien dans le tableau, quand il le peint.** Il a besoin d'une communion entre le marronnier, dehors, l'espace clos de la pièce dans laquelle il peint, la référence exacte à ce qu'est pour lui exactement la peinture, **concordance des temps, de l'espace, des formes et des couleurs, interférences des lieux et des sensations, de la couleur et la nature.**

Retour à la raison, aux impératifs culturels, aux rencontres, Rouan, Viallat, qui lui servent à construire son émotion.

Il s'ensuit une réflexion, nécessaire, sérieuse, où la découverte de l'espace abstrait américain à Venise doit se concilier avec les plaisirs entrevus des« marronniers en fleurs ».

La toile y gagne en sérénité, en sensibilité et affiche alors une conscience nouvelle du plaisir de peindre et de construire.

En juillet 1969, il rencontre les autres artistes du groupe ABC Production (Alkema, Azémard, Bioulès, Clément). Avec eux, il participe à l'exposition de plein air « 100 artistes dans la ville », en mai 70 à Montpellier. Il est entraîné dans l'aventure matériologique de ces années-là, il fustige le village de

Coaraze de 125 bâtons ou carrelots colorés, disposés épars, « en battage » sur la place du village. Empruntant le ton et le vocabulaire adapté, il explique : « **la question était de montrer la couleur en suspens, en dehors de tout support traditionnel.** »

« La couleur en suspens » : cela peut aussi vouloir dire sans support ni surface, où le bâton, soit la petite la plus petite surface que l'on puisse peindre, symbolise le malaise et l'inconfort dans lesquelles il s'est hasardé.

Invité à exposer à l'ARC en septembre 1970, il donne le titre de l'exposition : « support-surface » qui donnera ensuite son nom au mouvement.

« **L'application d'un ruban adhésif sur la surface de la toile suffit à déterminer, une fois retirée après brossage, la distribution des surfaces colorées.**

Un des intérêts de cette méthode de travail réside en l'abandon d'un savoir ; un savoir, c'est-à-dire la recherche d'une composition, la présence de formes, le souci d'un dessin, « un savoir-faire » ; autant d'attributs du « talent », de mise en scène d'un ordre et sa propre garantie.

L'exploitation systématique de cette méthode permet donc de **déterminer une succession de surfaces colorées non plus issues d'une « composition » calquée sur un ordre extérieur, mais seulement d'un processus qu'il suffit d'assister dans son déroulement inévitable.**

Ainsi la couleur ne se montrerait plus en qualité de vêtements d'une forme mais, délivré de son rôle de « doublure », de couverture d'un autre projet, pourrait être découverte en tant que réalité indépendante.

La toile, située dans et au-delà de ses propres limites, correspondant avec la suivante, réelle ou virtuelle, à la fois semblable et différente, formerait le fragment d'une série définie et infinie.

La Peinture pourrait se développer comme réalité matérielle, posant ses questions, fournissant ses réponses, donner à voir dans son mouvement même.

Cet abandon d'un savoir par le peintre se solde en une dépossession pour le spectateur : la perte d'un code, la privation aussi d'armes subtiles tels que le culte rendu à « l'individu » et la place faite à « l'expression », maniés à des fins répressives par l'idéologie dominante face à une conception matérialiste de la connaissance.

La peinture peut de la sorte et par ses propres moyens participer à un ensemble de luttes politiques menées sur d'autres fronts. »

Vincent Bioulès, catalogue de l'exposition « support-surface », ARC, septembre 1970, Musée National d'Art Moderne de Paris.

Source : Marie-Hélène Grinfeder, *Les années SUPPORTS SURFACES* (Herscher, 1991)



La nuit (1979) Huile sur toile 190X250 cm Colection du musée d'Art Moderne de Strasbourg

***_

Pierre Buraglio :

Pas de liberté créatrice ni expressive mais se soumettre à la peinture, répéter en surface, répéter jusqu'à faire parler



Né en 1939, peintre français.

Enseignant à l'Ecole des beaux-arts de Paris jusqu'en 2000.

Oeuvre :

Dans les années 60, il base son travail sur une réflexion sur les techniques et des moyens de la peinture (cadre, couleur, toile, surface, fond et forme). De 1968 à 1974, il a choisi d'être un peintre sans peinture, abandonnant le « métier » pour rejoindre ses camarades ouvriers à l'usine. Longtemps, il a préféré les outils de l'artisan à ceux de l'artiste, interrogeant, à l'instar de certains de ses contemporains de Supports-Surfaces ou de BMPT, l'acte même de peindre, ses matériaux et sa réalité. Il réalise les séries abstraites des Agrafages (d'œuvres découpées et reconstituées 1966-1968), des camouflages (1966-68), et des Recouvrements d'anciennes peintures, 1964) : des assemblages de bois, d'emballages, de morceaux de toiles. En 1974, il revient à une activité artistique avec des Cadres, les Châssis (1975-76) et les Fenêtres (1975-82), sélectionnés, ramassés, simulacres d'objets d'art.

A la fin des années 70, il élabore des *Assemblages* (paquets de Gauloises bleues, 1978), des Imprimés, des Masquages, des Montages et des Caviadarges, séries dont les titres résument le propos et pour lesquels il use du collage, de la citation, etc. Puis il fait des Tamponnages, en usant de tampons et de crayons de couleur (Le Pré – à Francis Ponge, 1966). En 1979, il entreprend l'ensemble des Dessins d'après des reproductions, en référence à l'œuvre de maîtres du passé et pour lesquels il résume « le vocabulaire plastique : trait, lacis, hachures, croisillons, virgules ». (Autour...de Poussin, 1996).

Plus tard, il montre des formes archétypales (hommes, baigneurs, crânes) ou des paysages. Ce dernier travail, souvent peint sur bois, ou dessiné « s'inscrit dans une certaine tradition, la tradition même » (Figure d'après...le baptême de Piero della Francesca, 2001). De 1991 à 2000, P. Buraglio intervient pour la rénovation de la chapelle Saint-Symphorien de Saint-Germain-des-Prés, à Paris, dont il conçoit le mobilier liturgique et un chemin de croix.

Concevoir la pratique de peindre comme le champ où peut s'exhiber notre non-liberté. En effet, c'est sur le fond anonyme et contraignant de la peinture, de la façon la moins spontanée que le peintre développe son discours. Consciemment critique. Travail qui se limite à n'être qu'un écart, permanente référence aux peintures qui le sous-tendent; aux peintres qui depuis Cézanne s'interrogent sur le langage de la peinture; l'épuisent. Il faut admettre cette peinture comme indication. Discours muet. et cependant indicatif.

La production de ces surfaces est une critique en acte. La peinture met son objet à l'épreuve, en se mettant à l'épreuve de son objet.

Critique et autocritique. Ces surfaces précèdent comme critique réelle. matérielle, ce texte (qui toutefois en accélère le processus).

Vision d'une illisibilité manifeste, laissée anonyme. **Illisibilité lisible comme telle.** Cette vision: c'est la saisie immédiate et globale de ces superficies (180 x 200) qui restent surfaces et font écran. Sur lequel le spectateur bute. Mais il n'est pas laissé devant un tableau abstrait, c'est-à-dire comme fixé sur un fond de tasse de café turc, à divaguer.

C'est un fait que ces surfaces (camouflage et blanc) juxtaposées, pour celui qui les regarde, ne disent rien. C'est un fait que le peintre ne dit quoi que ce soit, mais en le disant, en le répétant - ce qui n'est pas se taire, ce qui n'est pas s'abstenir - au contraire. Se taire; pour faire parler. .

Que font-elles voir, percevoir, sentir, ces surfaces ? Une présence matérielle qui manifeste une absence, rendue sans symbolisme par la seule présence de ces surfaces.

L'absence de toute représentation, démonstration, conjuguée à celle du peintre, constitue une situation de silence inhérente à ces surfaces. Dès lors qu'elles sont produites, vecteur de silence. A la relation : l'artiste et son oeuvre, une telle pratique substitue le produit et son peintre - celui-ci restant second en regard de ce qu'il a fabriqué. Ces surfaces font référence. Leur économie renvoie à des peintures qui systématisent un certain développement de la peinture moderne. Ces surfaces reproduisent ce développement dans l'expérience de ses limites. Limites déjà indiquées par Cézanne, puis le cubisme analytique, atteintes par Mondrian et Pollock.

Dans les séries de toiles qu'ils ont respectivement peintes dans des périodes déterminées, nous déchiffrons la problématique suivante : la relation forme/fond autrement dit du support (de la toile) et de ce qui sera peint dessus.

La soumission à cette réalité anonyme et contraignante, à ce fond de peinture auquel le peintre se lie délibérément, permet de ne pas peindre comme on veut à l'heure où l'on proclame que le peintre est enfin libre.

L'exercice de la peinture prise comme son sujet est le champ dans lequel l'opérateur de ces surfaces agit, consume (a consommé) les ressources dont il dispose. Il est bel et bien bloqué.

Doit répéter, paraphraser, citer. Il s'agit de montrer qu'une telle peinture bute sur le mur qu'elle s'est dressé. Il est temps d'arrêter.

Notes qui devaient accompagner un " Mondrian camouflé" (cf. p. 37) pour dossier 68. Ce texte, finalement, ne devait pas être publié.



<http://www.pierreburaglio.com/recouvrement.php>

Pierre Nivollet

Prendre la peinture comme on prend la mer, en risquant, en faisant l'épreuve de la traversée d'un danger, et se trouver peu à peu...

La place du peintre aujourd'hui

« Il faut être absolument moderne » écrit encore Rimbaud en disant *Adieu à Une saison en enfer*. Moderne, c'est-à-dire classique, pas « contemporain ».

La vraie modernité de l'art a peu de choses à voir avec « l'art contemporain ». Elle s'inscrit — leçon de Pierre Nivollet, leçon aussi de Picasso et de Matisse — dans l'appropriation de la plus grande tradition : celle de la Beauté et de la Vérité possédée « dans une âme et un corps ».

En avril 2010, à l'occasion de la sortie de ses livres *Chronique vénitienne* et *Cézanne*, Marcelin Pleyne se prête aux questions de *La Vie Littéraire*. A la question de savoir ce qui sur le plan de la littérature contemporaine pourrait susciter son enthousiasme, Pleyne répond :

Ah il y a très peu de monde : il y a Sollers. Et à part lui je ne vois personne.

Interrogé sur la présence de la peinture dans son oeuvre et « la place du peintre aujourd'hui en Occident », Pleyne, auteur, en 1990, d'un petit livre sur son ami Pierre Nivollet [15], évoque aussi la figure, à l'écart, du peintre, et de lui seul :

La Vie Littéraire : [...] Quelle est la place du peintre aujourd'hui en Occident ?

Marcelin Pleyne : D'abord il n'y a pas "du peintre", il y a "des" peintres. Alors il y en a qui ont une place tout à fait médiatique... [Pleyne prend l'exemple de Buren] [...] Les artistes qui ont une réputation aujourd'hui sont vraiment des académiques au sens strict du terme. C'est-à-dire qu'ils sont politiquement corrects. Ou bien leurs oeuvres flattent le goût du jour, c'est-à-dire le côté trash de l'information et de l'actualité, ou bien leurs oeuvres font du vide autour de la question du sens. Je connais quelques artistes qui à mon avis font autre chose, dont un qui est un bon ami à moi qui s'appelle Pierre Nivollet, qui fait des choses comme ça (*Marcelin Pleyne montre une toile accrochée au mur*), d'après des tableaux anciens. **Il choisit un extrait de tableau ancien et il en fait un tableau contemporain** [16]. Vous en avez un autre derrière vous qui est d'après un dessin de Bernini. Bien entendu, tout cela n'a aucun succès. Il a quelques collectionneurs qui lui achètent ses tableaux, mais enfin, très peu de succès [17]. Les artistes qui aujourd'hui ont du succès s'inscrivent dans le courant

dominant. Sans exception. Je ne fais pas de différence entre un art moderne, pour ne pas dire contemporain, et l'art du passé. Quand je suis devant un tableau, je suis présent à la présence du tableau. C'est une particularité de la peinture. Vous regardez un tableau du 15ème siècle, il est devant vous, il est présent, si vous ne le rejetez pas d'une façon ou d'une autre dans son époque, c'est-à-dire si vous ne le vieillissez pas inutilement parce qu'il ne vieillit jamais. Le génie d'une oeuvre d'art c'est d'être en effet toujours présente. Et ça c'est mon rapport à la peinture depuis toujours, et c'est je crois ce qui le qualifie de façon singulière. Je suis aussi bien comme critique que comme historien à penser cela et à essayer de le formuler. [...]

Entretien
propos recueillis
[La Vie Littéraire, 2010](#)

avec
par Gwen Garnier-Duguy

Marcelin
et Matthieu Pleynet,
Baumier,



Philippe Sollers par Pierre Nivollet, 1991, huile sur toile, 100 x 81

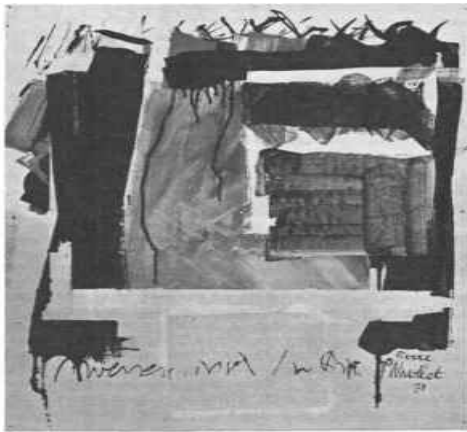
Publié en octobre 1978 dans le n° 2/3 de *Documents sur, De la peinture hasardeuse et sans cible* (sensible) est un entretien avec Marcelin Pleynet. Pierre Nivollet s'explique sur ce qui est alors sa double pratique, poétique et picturale. Le titre de l'entretien aurait pu être *Comme la poésie la peinture*. La formule est de Pierre Nivollet. C'est, trente ans plus tard, le titre du dernier recueil d'essais de Marcelin Pleynet (Editions du Sandre, 2010). Poésie et musique sont présentes à leur désir.

P.N. : Oui je joue à faire communiquer la peinture et la poésie au début du texte pour engager ce que je veux écrire sur Nerval ; **comme la poésie, la peinture** [29]. Mais ce n'est pas du tout pareil car au fond lorsque j'écris des textes poétiques je ne suis pas dans le même état de sensibilité et d'inspiration, je n'accède pas au même imaginaire que lorsque je peins. Ce qui est bien avec la peinture, c'est qu'elle opère des transformations. Je découvre quelque chose qui n'est peut-être pas évident pour celui qui regarde, mais je découvre à l'intérieur de ce que je fais quelque chose comme un type de langage, **un agencement musical** [30] qui se constitue de telle façon que je suis comme obligé de le suivre [31]...


M.P. : Tu veux dire que tu es tenu de suivre les accidents qui se produisent au cours de la réalisation d'une peinture ?

P.N. : C'est plutôt comme des progressions dans le cours de la création picturale, comme une progression musicale... Lorsque j'ai travaillé sur une toile pendant très longtemps et que je m'arrête de peindre je ne retrouve plus ces états-là. Et si je peins un autre tableau c'est un état tout nouveau et une toute nouvelle situation qui se mettent en place. Bien sûr c'est toujours moi qui continue à peindre mais différemment, c'est pour ça que je dis comme une progression, c'est à chaque fois comme une nouvelle respiration. Par exemple, pour faire un parallèle avec le sport, un coureur plus il court, plus il augmente sa capacité respiratoire, plus il la développe, si bien que ce n'est pas qu'il court de mieux en mieux c'est qu'à force de courir il ne peut plus ne pas courir.

M.P. : Tu veux dire que pour toi l'acte pictural, est plus immédiatement créateur que l'acte poétique ?



Acrylique sur carton (50 x 60)

Acrylique sur carton (50 x 60). 

P.N. : Pour moi oui. Quand j'écris je cherche plutôt à interioriser ce que je ressens, alors que la peinture me force à l'exterioriser. Donc ce sont là pour moi deux démarches différentes. Lorsque je peins j'essaie de faire sortir ce que je ressens, que ce soit à travers un rapport de couleurs, une invention formelle ou spatiale, j'ai l'impression d'y être engagé de telle façon que cela m'entraîne et me transforme peut-être pas physiquement mais moralement.

M.P. : Une fois pour toute cette transformation, ce sentiment de transformation ?

P.N. : Non bien sûr, je veux dire que dans cette démarche je serai d'une certaine façon de plus en plus moi-même. C'est à travers moi, ce qui est moi que je recherche. Dans ce domaine, évidemment, plus je me découvre et plus je me sens vulnérable. Je marche ainsi à découvert, je marche à découvert d'une agression, je me sens agressé, peut-être que je ne le suis pas vraiment, je me sens agressé ne serait-ce que par les autres peintures... disons plutôt appelé [32].

(...)

M.P. : Donc chez toi la peinture est liée à un effet de rapidité, non pas dans la réalisation de l'oeuvre mais dans sa création. Tu parlais tout à l'heure de temporalités différentes, crois-tu que l'on pourrait dire, par exemple, d'un de tes tableaux (ceci d'une façon abstraite et en fait plutôt philosophique) que c'est une condensation de temporalités ? Ça justifierait ce que tu définis comme jouissance et euphorie. En fait un tableau, peu importe le temps que demande sa réalisation (une heure, trois jours, un mois...) se constituerait plus grande ? plus vaste, que celle qu'exige sa réalisation. L'agressivité, dans son rapport à la rapidité, est-ce qu'elle ne serait pas quelque part, de quelque façon produite, dans l'exigence tout à fait particulière de ce rapport au temps ?

P.N. : Oui. A ce propos il me vient une image. Si je veux tirer une flèche à l'arc, j'essaierai avant même de tirer d'avoir déjà atteint la cible. La peinture ce serait comme un tir à l'arc où il n'y aurait ni arc, ni cible [33]. Pas de cible, mais une flèche et lorsque la flèche part on ne sait jamais quelle cible elle doit atteindre...

Vous trouverez l'entretien complet à l'adresse suivante:
http://www.pileface.com/sollers/article.php?id_article=1151#section2

Mise en relation avec un texte de Bergson :

Le portrait achevé s'explique par la physionomie du modèle, par la nature de l'artiste, par les couleurs délayées sur la palette ; mais, même avec la connaissance de ce qui l'explique, personne, pas même l'artiste, n'eût pu prévoir exactement ce que serait le portrait, car le prédire eût été le produire avant qu'il fût produit, hypothèse absurde qui se détruit elle-même. Ainsi pour les moments de notre vie, dont nous sommes les artisans. Chacun d'eux est une espèce de création. Et de même

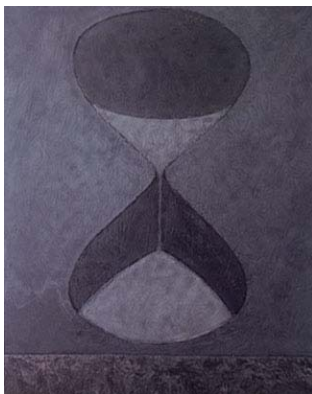
que le talent du peintre se forme ou se déforme, en tout cas se modifie, sous l'influence même des oeuvres qu'il produit, ainsi chacun de nos états, en même temps qu'il sort de nous, modifie notre personne, étant la forme nouvelle que nous venons de nous donner. On a donc raison de dire que ce que nous faisons dépend de ce que nous sommes ; mais il faut ajouter que nous sommes, dans une certaine mesure, ce que nous faisons, et que nous nous créons continuellement nous-mêmes.

Bergson, *L'évolution créatrice*, chapitre premier «La durée», pp. 6 et 7, PUF Quadrige, édition de 1986)



Publié dans Documents sur n° 6/7/8, septembre 1980.

Claire Pichaud



Peintre.

Tendance : Abstraction symbolique, Abstrait.

Inspiration dominante : Composition abstraite.

Techniques utilisées : Technique mixte, Crayon, Huile, Acrylique.

Supports : Toile, Papier.

Claire Pichaud a développé des années aux années 80 une peinture marquée par l'expérience de la couleur.

De la série des tableaux rouges de 1976 à l'ensemble des tableaux blancs de 1980, le choix de la monochromie a évolué à partir de 1981, vers l'usage de toutes les couleurs pures.

Le choix de formes simples, géométriques et parfois symboliques des carrés et des grilles aux échiquiers et aux mandalas, amène l'artiste vers 1990, à peindre des toiles où s'imposent de grandes surfaces sombres avec la confrontation entre le noir, le gris et le blanc. Les oeuvres intitulées Déploiement progressif inaugurent la très longue suite Saturnienne où s'élabore à partir de 1992, parmi des noirs et des gris, caractéristiques des teintes de plomb, une iconographie consacrée aux thèmes du temps et de la mélancolie.

Judit Reigl

Son travail est guidé par la lutte avec la matière et la forme émergente, imposant sa logique imprévisible. Inlassablement, son combat vise à exprimer l'énergie des puissances qui l'animent tout en y résistant ce qui donne la double polarité surgissement-ensevelissement, apparition-disparition.

Texte de Marcelin Pleynet sur Judit Reigl :

<http://www.judit-reigl.com/?francais/textes-et-entretiens/judit-reigl-deroulement-et-histoire.html>

Biographie



- **1923** Naissance à Kapuvar, Hongrie.
- **1941-46** Etude à l'Académie des Beaux-Arts de Budapest.
- **1946-48** Voyage d'études en Italie.
- **1950** Fuit clandestinement la Hongrie; arrive à Paris.
- **1963** S'installe à Marcoussis, où elle vit et travaille depuis lors.

« C'en est fait effet de la justification religieuse, c'en est fait de la représentation, c'en est fait de l'innocence artistique. **Le peintre est travaillé par une réalité qui non seulement met le tableau**

comme tel en question, mais qui questionne jusqu'à son mouvement (sa « vocation » vers la peinture. ²Le peintre veut en dire plus, il veut dire ce qui le constitue à se pousser dans l'histoire à faire et à pousser d'histoire. Les uns s'arrêteront à illustrer ce qui les habite, et les autres, comme Judith Reigl, n'auront de cesse de chercher la trace la plus profonde de ce qui rend cette habitation vivante, **de confronter leur savoir de peintre à ce non- savoir qui passe à travers tant d'autres disciplines et en fulgurance dans le geste qui touche à la question du sujet et du choix.** Avant toute chose ce que l'écriture automatique libère pour ces artistes se sont les inhibitions que des siècles de culture ont entretenues vis-à-vis de ce que Bataille nomme la « réalité vile et basse », une sorte de « laisser-aller » qui donne virtuellement la possibilité d'y toucher, ou à défaut d'en laisser surgir un peu plus. **Bref de donner à l'inconscient des chances possibles d'ouverture, d'en laisser des traces, et peut-être un savoir.** Le refoulement tente de se saisir ici, dans un conflit avec l'objet (peinture, tableau, objet) qui lui sert de fixation.

Je dirais qu'à partir de là, à peine entamé, le procès tout à fait logiquement, ou bien se précipite et s'affole, ou bien entraîne le sujet dans la mélancolie, la délectation morose et la collection de particularités. En ce qui concerne Judith Reigl la violence, la précipitation et l'accélération des déplacements conflictuels sont tout à fait saisissants. »

« Judit Reigl pose la couleur en tirant(en marchant le long d'une toile verticale, agrafée en son haut, non tendue) un pinceau dont les traces s'avivent des plis du drap (-donc pas frontalement, mais je dirais de trois quarts). Aussi bien dans l'ordonnance de ce qui est proposé à notre compréhension : la toile est traitée, peinte de deux côtés, en transparence, **c'est donc à la fois son endroit et son envers qui la constituent comme telle.** Nous avons là je pense un excellent exemple de l'intelligence vive (vécue) qu'a l'artiste de l'espace moderne. Exemple d'une profondeur sans illusionnisme et sans spécularité, accentuée encore par la disposition, quelquefois livrée aux qualités de matériaux (par exemple au plis industriel de la toile qu'achète J. R.) d'un grand champ de couleur uni (noir, blanc...) au bord duquel viennent s'achever, ou sur lequel viennent mordre, les déterminations gestuelles.³ De telle sorte que la toile une fois tendue, la contradiction initiale se présente sous une forme inversée- le résultat de la prise en charge de la marche de la gestualité dans la couleur dresse un espace tendu frontalement, alors que les plages, les champs, apparemment fermé à la reconnaissance de la trace colorée du geste, mordus comme ils sont sur leurs bords (de façon quasi accidentelle), paraissent, sous l'impulsion de ce qui les accroche, ouverts, détendus. »

Marcelin Pleyne, *De la peinture comme enseigne .Judit Reigl*, in *Art et Littérature* , (Editions du Seuil, 1977, p.p. 401 à 411)



² C'est nous qui soulignons.

³ Que J. Reigl nomme : « Fréquence modulée », catalogue Galerie Rencontres. (Note de l'auteur)

The art of the fugue (Art de la fugue) - 1982 - *mixed media on canvas* (technique mixte sur toile) - 315 x 220 cm - private collection, France

"Mon corps joue le jeu dont
je suis la Règle.
Règle du jeu, je de Reigl
Déterminé. Déterminant.
Un corpuscule de l'Univers.
Un corpuscule de l'univers
C'est l'Univers." (J.R.1985)

Magnifique texte de Judit Reigl : <http://www.judit-reigl.com/?francais/textes-et-entretiens/temps-vrai-temps-legal.html>

- Texte de *Judit Reigl : Temps vrai, temps légal*, Paris, Art Press International, n°5, mars 1977 :

(...) Le plus passionnant – le plus difficile aussi – c'est (...) de guetter, de pouvoir saisir (au jeu de l'apparition-disparition) l'instant d'un équilibre instable et précaire, d'arrêter la peinture – suspendre le temps à la frontière de la naissance de la mort. Il faudrait avoir deux vies. Frontières...deux vies ?... Cela me rappelle quelque chose. Un lieu...une date...un événement du passé émerge, s'éclaire, se précise, j'y suis : (...)

Un extrait d'un autre texte :: <http://www.judit-reigl.com/?francais/textes-et-entretiens/in-artabsolument-n-4-printemps-2003-pp-24-29-texte-propos-de-judit-reigl-recueillis-par-claude-schwe.html>

***Eloge de la peinture : Propos de Judit Reigl* recueillis par Claude Schweisguth en novembre 2002, Artabsolument, n° 4, printemps 2003, pp. 24-29**

« Aujourd'hui, au XXI^e siècle, le néant guette la peinture. Le rasoir d'Ocham a trop bien fait son travail, par élimination, destruction, réduction, décomposition. Fin de la peinture, mort de l'art ? C'est le moment de la vidéo, de la photo, du film, de l'installation. Mais tout cela peut être aussi l'art. Je crois que Bill Viola est un grand artiste. Seulement il s'agit toujours de l'image reproduite mécaniquement. Or la peinture possède un plan, une dimension qui est proprement la sienne et irremplaçable. **La peinture est une sécrétion humaine, travaillant directement dans la chair de la matière. Il y a une présence physique immédiatement, viscéralement vécue.** Dans la peinture, c'est la chair qui devient verbe. Et cette sécrétion chimique, alchimique, continuera avec de hautes et basses périodes, mais sera toujours présente tant que l'homme vivra encore sur cette terre ou même peut être ailleurs sur une autre planète, quelque part dans le transfini des univers. »

Christian Sorg

Présenter le temps... le tableau est structuré de telle sorte que les lignes qui le constituent forment des trajectoires ; l'œil ne s'arrête pas ; il est pris dans le mouvement



Né en 1941 à Paris.

1976 « Une nouvelle génération » galerie Rencontres Paris.

1977 ARC « travaux Paris 77 » musée d'Art moderne de Paris.

1977 premières expositions personnelles à la galerie Stevenson et Palluel, Paris.

1978 participe à la création de la revue « Document sur » avec Dominique Thiolat, Norbert Cassegrain, Jean-Yves Langlois et Pierre Nivollet ; Marcelin Pleynet en est le conseiller littéraire.

« Dans ses côtés, ses partages, ses lignes ensevelies, que trace le pinceau, que suspend le plan, ou sourd l'abîme des couleurs, c'est ce qui, du système de la peinture abstraite, pourrait dans le cadre pictural prétendre aux symboliques (plan, bord, traces, etc. : partie pour le tout) que joue la fiction de ces oeuvres. Avec énergie et acharnement dans un Entretien infini l'artiste s'emploie à exposer ici ce que porte la peinture qui de n'être qu'une fiction sublime doit aussi quelque part (sur ses bords,) ne cesser de signaler qu'elle n'est pas. Imagine-t-on plus grande volonté d'abstraction ? Tel est le paradoxal « pari » de Christian Sorg. N'est-ce pas le plus souvent sur une semblable sorte « d'impossible » que reposent la plupart des oeuvres que nous admirons ? Marcelin Pleynet

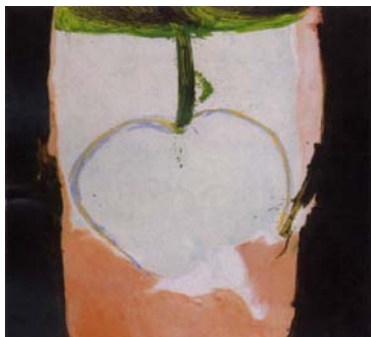
« Né en 1941 à Paris, Christian Sorg propose une peinture abstraite de paysages de France et d'Espagne. Une sélection d'oeuvres de 2000 à 2009. Dix années de travail, de questionnements sur la peinture, le geste et la couleur. **C'est un peintre qui travaille comme un poète et qui conçoit l'art, le sien, comme une écriture, un ensemble de traits et d'empreintes, témoins de vie. Il travaille par séries, vidant le motif ou au contraire le saturant pour atteindre, dans les deux cas, un absolu qui est la matière, l'espace ou le signe.**

« La première impression formelle est qu'on se trouve face à un artiste à la filiation abstraite indéniable. Trait et couleur prennent leurs aises sur les toiles, et tout ce que l'on voit semble être le résultat d'une pratique artistique désinhibée, spontanée, fraîche et directe, surgie des entrailles mêmes de la toile ou du papier sans lien aucun à des référents identifiables. Comment démêler un tel paradoxe ? En s'en remettant aux procédés et résultats, en évitant les préjugés réducteurs : sa peinture, par dessus ou dessous tout, est en effet une peinture enracinée qui n'hésite pas à partir de stimuli venant de la réalité et à trouver une réponse en accord avec eux. » coproduction d'un catalogue avec les villes d'Avallon et de Soissons

Olivier Baileux

Dominique Thiolat

Le geste commande son travail à la manière d'un calligraphe ; la couleur est posée en aplat mais aussi avec des effets de matière et de transparence



"La pomme" 1979 Dominique Thiolat

Né à Blois en 1946. Vit et travaille à Montreuil

Herman Melville *La Véranda*. **1968, première confrontation à l'art abstrait américain** contemporain lors de l'exposition « L'Art du Réel » à Paris.

1970, rencontre avec James Bishop dont je vois une série de dessins, voyage en Italie, pour la première fois Venise, une rétrospective de Mark Rothko à la Ca Pesaro. J'éprouve alors le besoin de travailler des grands formats, **de passer de la peinture figurative à un champ d'investigation plus large et plus complexe, celui de l'abstraction.**

1975, première exposition personnelle à la Galerie Rencontres avec un catalogue préfacé par Marcelin Pleynet « Question de la Figure ». **Retour violent, complexe et dialectique de l'investissement subjectif pictural.** Première appréhension de la solitude, désillusion, incompréhension et malentendu, comme expression de ma vérité, entre mon propre langage pictural et celui du « spécialisé » monde de l'Art.

1977, première exposition à la Galerie Daniel Templon. 1978, je participe à l'élaboration, rue de Charonne, de la revue « Documents Sur »

1980, ensemble de peintures d'après *l'Olympia* de Manet. **Tentative de maîtriser la facture et la sensualité de la matière picturale,** complexe jeu de charges chromatiques qui s'opposent à une organisation formelle rapide et immédiate, mise en oeuvre de la dualité de la pulsion et d'une longue temporalité. J'aime expérimenter ce qui toujours me dérange et ce qui apparaît a priori incompatible

1985, passage obligé : **le collage sur papier qui a pour agrément et intérêt de travailler la forme déchirée dans un espace tridimensionnel.**

Ce champ coloré, déchiré, collé, a sa propre sensualité de matière et réagit immédiatement à l'espace coloré peint, figure « centrale » de l'oeuvre.

Cette démarche me permet de « tailler » dans la vision d'un désir fugitif auquel j'entends donner une permanence du plaisir de peindre.

Chaque peinture a sur sa durée d'exécution sa propre autonomie de vécu.

1990, j'aime **procéder par ensembles de peinture sur un même thème comme des variations musicales** dans lesquelles chaque mouvement a sa propre autonomie dialectique et fait néanmoins partie intégrante de l'ensemble.

1993, changement de lieu de travail et de vie à Montreuil.

1998, les peintures présentées aujourd'hui s'inscrivent dans la continuité de mon travail, sans commencement, ni fin. Au début, ma peinture a été figurative, ce travail a évolué graduellement, à chaque tableau, et selon une élaboration formelle qui pour moi a été une façon de remonter le temps; de retraverser ce que je pouvais appréhender de l'histoire de l'art, notamment, depuis le début du XX^{ème} siècle, le passage de la figuration à l'abstraction.

«Quoi qu'il en soit, le point en question était situé de telle manière qu'on ne pouvait le distinguer, et ce confusément, que dans certaines conditions magiques de lumière et d'ombre » m'a fallu retracer ce passage par moi-même. Est venu le moment où je n'ai plus ressenti la nécessité d'utiliser des formes qui avaient des références immédiates à une figure reconnaissable. Ce sentiment « d'abstraction » est survenu de façon entière au moment où j'ai vu les Piero della Francesca d'Arezzo, **j'ai eu alors une réelle sensation d'espace métaphysique, ce que je voyais sur la fresque, raconté, me préoccupait moins que ce que je pouvais ressentir de façon très forte.**

L'ordre symbolique de la peinture ne peut s'isoler de la fonction de l'ensemble du tableau, formes et espaces des couleurs. Cette sorte de rapport au symbolique implique pour moi l'impossibilité d'en parler dans la mesure où **c'est la fonction même du tableau de le manifester.**

la peinture est un perpétuel mouvement qui renaît sans cesse sous des formes toujours différentes, avec force et insistance (avec le plus de force possible), jusqu'où le désir excède tout ce qui serait de l'ordre d'une compréhension explicite; alors que le geste, le pinceau, la couleur prennent en charge la totalité peinte et m'entraînent là où je veux.

L'appréhension de toute autre forme d'art est susceptible de jouer et de contribuer à ce mouvement, notamment la musique : une forme de complicité s'établit quand par sa force d'évocation elle vient me révéler mes propres envies de peindre. De même, la peinture par la transposition chromatique de la couleur en gammes ton par ton, permettra ce double mouvement d'inspiration de la musique à la peinture et de la couleur à l'improvisation musicale. La boucle se ferme, pour s'ouvrir à nouveau, en retour sur ce que je peins.

Je peins de ce que j'ai oublié, je cherche à me souvenir ou plus exactement en peignant je me souviens.

Il en est ainsi de ma vie de peintre faite des rencontres fortuites et hasardeuses des éléments hétérogènes de ma mémoire biographique, afin de combler les abîmes qui toujours plus se creusent sous chacun de mes pas. Un vide toujours plus grand à combler de plaisir de peindre, un vertige de liberté et de nécessité à vivre chaque fois renouvelé, où je prends la mesure du je-jeu des métaphores.

Dominique THIOLAT

Source : www.cirm-manca.org/docpdf/thiolat.pdf

Oeuvre :

Dans la génération des peintres qui ont voulu surmonter la crise de la peinture après la table rase qui leur fut enseignée par leurs aînés, Dominique Thiolat s'est vu décrire sous la formule suivante :
« Dominique Thiolat n'a jamais été un peintre figuratif, il n'est pas pour autant un peintre abstrait ».
Fort de cette position en équilibre instable, l'artiste a, en effet, cherché sa voie avec d'autres peintres tels que Norbert Cassegrain, Jean-Yves Langlois, Christian Sorg et Pierre Nivollet.
Ces peintres ont fondé une revue « Documents sur... » dans les années soixante dix. Ce n'est pas tant la durée de vie (courte) de la revue qui compte mais l'approche de la peinture avec notamment Marcellin Pleynet. Si on rappelle que l'écrivain a été, pendant vingt ans, le directeur de la revue Tel quel, qu'on le retrouvait également dans la revue « Cinéthique » consacrée au cinéma et donc dans « Documents sur... » on mesure l'influence de cet intellectuel dans la création contemporaine.
Les peintres qui se regroupèrent ainsi, pendant un temps, au sein de la revue,

s'interrogeaient ensemble sur ce positionnement dans la peinture dont la fin n'en finissait pas d'être annoncée.

Chez Dominique Thiolat, peinture et collages participent à cette renaissance de la peinture. Puisque la redécouverte du « sujet » est à l'ordre du jour, les moyens seront mis en œuvre pour développer cette recherche sans figure imposée.

Ce travail sur une frontière était déjà souligné il y a une vingtaine d'années dans un texte de Danièle Gillemont (journaliste et critique d'art).

" Grâce à lui on mesure une fois de plus l'arbitraire de ce distingo qui refoule l'abstrait et le figuratif dans des catégories étanches. On a le sentiment que le peintre se situe à la frontière des deux notions et que, sans jamais formuler quoi que ce soit d'identifiable, il est tout aussi habile à susciter des images qu'à les faire s'évanouir. Il y a incontestablement chez lui une grande magie des couleurs, la philosophie d'un réel impossible à saisir autrement que dans ses différences d'intensité, une poésie de l'impalpable - de la fantasmagorie des impressions -, qui ne peut s'accomplir qu'entre ombre et lumière, densité et transparence, jaillissement et fixité, éparpillement et structure."

Claude Viallat



Contreformes à l'acrylique sur toile de bâche à fléris 195X300 cm
Exposées au Centre Georges Pompidou, 1981 (1980) in Marie-Hélène Grinfeder, *Les Années SUPPORTS SURFACES* (Herscher 1991)

Organiser l'espace en répétant une forme simple (tampon)

« est né à Nîmes en 1936. **Membre fondateur de Supports/Surfaces**, son oeuvre en incarne l'esthétique. Il en poursuit sans relâche l'expérimentation constitutive. Son travail, terme que la théorie Supports/Surfaces oppose à art ou création artistique, est fondé sur la **répétition d'une forme simple fonctionnant comme un logo**. Mais la forme, soi-disant trouvée par hasard, dont l'apposition sur un support découlerait des jeux décoratifs de l'habitat méditerranéen, n'est pas indéfinie, comme on l'a trop dit ou trop écrit. **Il s'agit d'une forme organique aux signifiés indéniablement anthropomorphiques**. Son usage permet donc, la déconstruction du tableau en ses constituants matériels effectuée, de reprendre, comme à l'origine, le travail de la peinture, d'organiser la navette dialectique entre la pratique et la théorie.

C'est, depuis 1966, sur des supports de toile libre que ne structure plus un châssis que Claude Viallat appose sa forme. **C'est la matière du support imprégné qui donne à la forme, en fonction de son tissage, de sa texture, un contour plus ou moins net, une intensité de ton plus ou moins forte**. L'art de Claude Viallat se caractérise par la somptuosité de la couleur qui l'impose comme l'un des grands coloriste de l'histoire de la peinture occidentale.

Depuis les années 80, il peint son motif au pinceau, le souligne de noir ou de blanc et sature de couleurs les fonds de ses immenses bâches. Il traduit en parallèle son amour de la corrida et des toros dans une pratique du dessin.

Propos de l'artiste : « Toute la peinture contemporaine est dans Lascaux et dans la préhistoire. Je pense qu'on n'a rien inventé. Tout était là. Depuis, on a fait que parfaire des techniques ».

Les oeuvres de Claude Viallat ont été exposées dans la plupart des lieux d'Europe, d'Amérique et d'Asie dédiés à la présentation de l'art moderne et contemporain, et figurent dans la plupart des grandes collections publiques et privées.

L'exposition Claude Viallat présentée au musée d'art Roger-Quilliot de la Ville de Clermont-Ferrand insistera sur l'importance et le rôle de la couleur dans les travaux récents de Claude Viallat.

L'artiste n'en poursuit pas moins son dessein d'accomplissement de la peinture selon les principes élaborés dès 1967. **La forme fonctionne toujours comme un organisme vivant qui se multiplie en exposant à la fois les propriétés de la forme matricielle et ses propriétés propres de forme unique. Les formes animent littéralement l'espace où elles se déploient et dont elles manifestent la matérialité.**

Elles vivent de la couleur et la qualifient, lui donnent chair et corps. C'est donc l'association des formes et de la couleur qui dote chaque oeuvre de Viallat d'une puissance décorative efficace. Cette efficacité va jusqu'à la violence, une **violence lyrique**, plus marquée dans les oeuvres récentes que dans celles des années Supports/Surfaces où le travail d'analyse des constituants matériels de la peinture s'exposait d'abord comme le contenu intrinsèque de chaque oeuvre. Ce qui s'impose désormais c'est la somptuosité d'une couleur portée à son intensité par la plénitude assumée d'une forme qui ne peut plus être perçue comme l'outil visuel et productif d'un dispositif théorique. »

Bernard Ceysson

Quelques vues de ses oeuvres : <http://www.galerie-oniris.fr/artistes/viallat/>

Les Annexes...

Quelques penseurs qui importent pour Pleynet :

Heidegger (Martin)

Philosophe allemand (Messkirch, Bade 1889 ~ *id.* 1976).

■ Il étudia la théologie. Disciple d'E. Husserl*, il lui succéda à l'université de Fribourg-en-Brigau (1928) dont il devint recteur (1933-1934). Son attitude à l'égard du parti nazi, auquel il donna d'abord son adhésion officielle, lui valut de vives critiques et il ne reprit son enseignement à Fribourg qu'en 1956. Œuvres principales : *L'Être* et le Temps*, 1927; *Kant et le problème de la métaphysique*, 1929; *Qu'est-ce que la métaphysique ?*, 1929; *De l'essence de la vérité*, 1943; *Lettre sur l'humanisme*, 1947; *Chemins qui ne mènent nulle part*, 1950; *Approche de Hölderlin*, 1951; *Introduction à la métaphysique*, 1953; *Qu'appelle-t-on penser ?*, 1954; *Qu'est-ce que la philosophie ?*, 1956; *Temps et être*, 1962.

■ Renouveler la signification de l'ontologie fondamentale, tel est le propos de Heidegger. Le problème de l'être, que l'homme est seul capable de poser, nécessite d'abord une phénoménologie de l'existence humaine, une analyse existentielle de ce que Heidegger nomme l'être-là (en allemand *Dasein*). La description de la vie quotidienne, de la relation au monde (lieu de toutes les significations) et aux autres, permet d'explicitier la structure globale de l'être-là, le souci et les racines ontologiques de sa temporalité, qui est le fondement de l'historicité et l'horizon de toute compréhension de l'être. Jeté au monde (déréliction) et se découvrant comme pouvoir-être (projet), l'être-là peut se perdre dans une vie inauthentique (banalité quotidienne, anonymat) ou accéder à l'existence authentique par l'expérience (affective) privilégiée de l'angoisse, au cours de laquelle « l'étant reflue dans sa totalité, le paysage rassurant de notre agir disparaît » (R. Munier), révélant ainsi le néant.

Mais, en découvrant de cette façon sa finitude essentielle (son être-pour-la-mort), l'être-là s'ouvre aussi au dévoilement, à la vérité de l'être. Car l'homme est vraiment homme non en s'assurant, par la connaissance (pensée théorique) et l'action, la domination du monde (étant), mais en sauvant de l'oubli la question de l'être, en se faisant le « berger de l'être ». Il s'agit donc de « nous libérer de l'interprétation technique de la pensée », afin de restituer à celle-ci sa dimension originelle qui est d'accomplir « la relation de l'être à l'essence de l'homme » et de libérer la parole de son caractère usuel, des liens de la grammaire, afin qu'elle redevenue poésie; car « *riche en mérites, c'est poétiquement cependant que l'homme habite cette terre* » (Hölderlin).

Source : dictionnaire des noms propres Le Robert

Heidegger est un penseur important pour Marcelin Pleynet, présentons brièvement sa conception de l'œuvre d'art, du poème. L'on retrouve chez Pleynet ce rapport à la langue, au temps et à l'origine.

« Le dire en son projet est Poème : il dit le monde et la terre, l'espace de jeu de leur combat, et ainsi le lieu de toute proximité et de tout éloignement des dieux. Le Poème est la fable de la mise au jour de l'étant. »

Heidegger, *l'origine de l'oeuvre d'art* in *chemins qui ne mènent nulle part* (Tel Gallimard ,1980, page 83)

Un des aspects essentiels de la pensée de l'art par Heidegger se concentre autour des concepts de *mimésis* et *d'aléthéia*. Contre la tradition platonicienne de condamnation radicale de la poésie, Heidegger écrit « *l'art est si peu présentation de ceci ou de cela, qu'il est cela même à partir de quoi toute présentation en général est possible* » l'art est un produit de l'étant non-encore advenu à la présence . Cet étant, parce qu'il est en plus et sous une condition qui est la beauté, provoque pour nous un choc, un coup – *stoß* en allemand-, par lequel se révèle brutalement à nous qu'il y a en général de l'étant plutôt que rien. Ce choc est donc un choc ontologique, il est ce à partir de quoi la présentation est possible.

L'art l'oeuvre d'art est révélation ; elle met en oeuvre l'*aléthéia* ; l'oeuvre est donc le lieu du conflit qui habite par définition l'*aléthéia* elle-même ; si l'*aléthéia* est la toujours fragile, difficile et jamais assurée sortie hors du retrait de la dissimulation, de la nuit, de l'oubli, l'oeuvre est habitée par le conflit entre l'éclaircie et la réserve, entre la possibilité de la présence et son impossibilité. Ce conflit Heidegger le présente comme étant un conflit entre *phusis*, la terre et la *technè* , un conflit entre la terre et le monde. L'art a cette espèce de privilège, qu'au fond ,il s'incarne dans de l'étant- à la différence de la pensée-, et que **l'étant qu'il produit à son tour a ce privilège de faire trembler sur elle-même l'assise ordinaire de l'étant donné**. L'oeuvre d'art provoque un sentiment d'étrangeté ,étonnement devant le fait **qu'il y a le monde**. Ce supplément soustractif (l'art supplémente en soustrayant quelque chose à l'étant donné) l'oeuvre d'art est une manière de puiser dans(la pierre par exemple)de greffer de la terre pour produire cet étant plus.

Cette apparition d'un étant est un événement : chaque fois ce que fait une oeuvre d'art, c'est qu'elle ouvre un monde, ouvre cet **horizon de sens** à partir duquel se décide l'ensemble des existentiels. C'est ouvrir à chaque **fois la possibilité de l'histoire**. L'oeuvre d'art est historique. Le *Dasein* historique engagé dans une histoire à faire, engagé dans la décision historique elle-même .Primitivement c'est la langue qui advenir l'étant à lui-même , dans lui-même. La langue est ce pouvoir de nommer et de montrer, de faire venir à la présence donc de révéler l'essence de la langue dans le dire (*die Sage*) ,dans le mythe, le *muthos*. L'essence de la langue est ce poème originaire qu'est le mythe ;tout art est donc dicté par le mythe C'est l'art qui fonde l'histoire ; ce sont les poètes qui font ce qui demeure. La poésie est l'interprétation des signes, des gestes des dieux ; la poésie est ce donc que rien ne peut compenser.

Bataille (Georges)

Écrivain français (Billom, Puy-de-Dôme 1897 ~ Paris 1962).

■ Persuadé que « la littérature authentique est prométhéenne », G. Bataille fit de son oeuvre « *la mise en question (à l'épreuve), dans la fièvre et l'angoisse, de ce qu'un homme sait du fait d'être* ». Converti au catholicisme, puis au marxisme, attiré par la sociologie et la psychanalyse, empruntant leur technique ascétique aux mystiques de l'Extrême-Orient, G. Bataille axa sur l'idée de transgression son interprétation de la société et de l'histoire (*La Part maudite*, 1949; *Lascaux ou la Naissance de l'art*, 1955), son expérience mystique et sa conception de la littérature (*La Littérature et le Mal*, 1957). Considérant la mort et la sexualité comme facteurs de désordre, la société les a frappés d'interdit, appelant ainsi la transgression dans les religions (par le sacrifice et l'orgie) ou la révolte chez les individus (la notion de plaisir chez Sade ou Gilles de Rais) [*L'Érotisme*, 1957]. Dès lors, Bataille choisit « *la voie ardue, mouvementée, celle de l'homme entier, non mutilé* » : une trilogie, *Somme athéologique* (*L'Expérience intérieure*, 1943; *Le Coupable*, 1944; *Sur Nietzsche*, 1945), rend compte de cette expérience qui récuse toute présupposition morale, religieuse ou mystique (cf. « l'hypermorale » de *L'Abbé C.*, 1950). Or « *l'homme ignorant de l'érotisme n'est pas moins étranger, au bout du possible, qu'il ne l'est sans expérience intérieure* ».

Recherchant « l'outrance du désir [...] la joie supplicante » (*Histoire de l'œil*, 1928) jusqu'à cet extrême où la volupté et le dégoût coïncident et s'annulent (*Anus solaire*, 1931; *Alleluiah*, 1947; *Le Bleu du ciel*, écrit en 1935, publié en 1957; *Madame Edwarda*, 1941), Bataille demande à l'écriture d'être un moyen de provocation, une violence nécessaire, tendant à la limite à « *substituer au langage une contemplation silencieuse, [celle] de l'être au sommet de l'être* » (*L'Impossible*, nouveau titre [1962] de *La Haine de la poésie*, 1947).

Bataille a cherché à penser deux motifs ; celui de la finitude et celui de la communication. La finitude est cette caractéristique d'un être, d'un étant qui ne peut se posséder complètement, qui se manque , s'échappe à lui-même « il n'est pas tout » comme le dit Bataille dans *l'expérience intérieure*. Ce manque est un malheur, il renvoie à une existence qui n'a pas de sens à soi ;le sens est donc inappropriable mais ce que cherche à faire Bataille c'est de penser positivement cette inappropriabilité du sens. Le sens justement dans la finitude, l'affirmation qui est en jeu est l'affirmation suivante : c'est le dessaisissement du sens, que la finitude représente, qui est la plus haute... de sens. Il y a quelque chose dont il s'agit de se saisir. La pensée est cette inquiétude de la recherche d'un autre accès au sens qui passe par le fini mais qui n'est plus posée comme l'opposé de l'infini. Il n'y a pas d'achèvement possible ni dans le discours ni dans l'oeuvre d'art. **Comment penser la présence du sens dans l'inachevé, comme inachevée, voilà la question que Bataille nous lègue (de même que Blanchot)** Cette pensée est très proche de celle de Heidegger: la pensée de la finitude de l'être lui-même ; l'être est essentiellement, en tant qu'être, fini . La question de la communication surgit chez Bataille exactement au point de la finitude, de la limite. **La communication est la question même de la limite** d'où le privilège de l'érotisme chez Bataille, érotisme qui n'est pas un échange d'informations mais la mise en commun ou le partage de quelque chose de commun ,la communion nécessaire des existences ; en même temps il n'y a pas communication donc dans la question de la communication- énoncée de la finitude- c'est la question de l'accès qui est en jeu ,la question de la limite à l'accès qui n'accède à rien qui accède ; ce qui peut être rapproché de l'énoncé lacanien selon lequel « la jouissance est impossible » ; elle est en tant qu'impossible.

On retrouve cette même limite lorsqu'il s'agit de penser les possibilités du langage :les mots ne peuvent pas être satisfaisants , ne peuvent pas communiquer ,;le poids de communication n'est pas dans les mots. L'on pense au « plus de mots » de Rimbaud .On peut lire dans cette expression un engorgement énorme des mots qui serait l'affaire de la modernité, du silence. Bataille a la conscience la plus aiguë que rien ne se fait sans les mots. Le point de communication, seuls les mots peuvent le pointer . **Il n'y a pas de dehors des mots mais les mots sont impuissants .**

Nous sommes là à l'inverse de la pensée du Hegel pour lequel il y a un dehors des mots qui se nommera Pure Pensée, l'élément de la pure pensée .Dans cette pure pensée, le discours est dialectiquement dépassé, relevé. Pour Bataille il n'y a pas de dehors du langage, pourtant ce qui communique est hors langage . Il est rien : point de point.: « *Je sais que je porte en moi le mouvement voulant que l'affirmation plus loin s'évanouisse* » *L'expérience intérieure* . Il s'agit là d'un savoir qui ne s'autorise de rien, d'une lumière épanouissante et c'est cela qui compte pour Bataille dans la manière de penser. C'est que la réalité est vouée à s'évanouir ;l'homme est nécessairement voué à l'inconsistance, à la dissolution de son discours et de ce savoir: « *cette lumière éblouit peut-être, mais elle annonce l'opacité de la nuit, elle n'annonce que la nuit* »la nuit est là où le réel discursif a disparu et cela correspond à une manière de penser, **à une manière de penser un temps, à partir du temps et pas intemporellement** mais en même temps il nie cette historicité. **Il s'agit de mener le langage au bord de la nuit.**

Bataille porte à une extrémité incandescente quelque chose d'un mouvement qui est présent dans toute tradition de la philosophie : l'éblouissement du philosophe dans la région du vrai ;ce que l'on

trouve chez Platon notamment dans le *Théétète*. Tout autant que Hegel qui indique que l'élément de la pure pensée est au-delà de tout discours, il indique par là-même, par le même mouvement, que cette région du Savoir absolu est nulle part, partout mais sur le mode de n'être pas là.

Lexique

Aléthéia : du grec ἀλήθεια ; a (absence de) ; léthé « voile » = dévoilement ou vérité

Dasein : Littéralement, en allemand « être-là ». Chez Heidegger, le Dasein est « l'étant qui comprend l'être, c'est-à-dire celui pour qui seul « il y a » de l'être, à savoir l'homme lui-même. Ce qui définit l'homme en tant que Dasein, c'est l'existence, c'est-à-dire le fait d'être hors-de-soi, d'être-en-avance –sur soi, d'être cet être du pro-jet, celui pour lequel l'à-venir est l'extase temporelle la plus importante (qui renvoie au fait qu'il sait qu'il va mourir : l'être- en vue –de- la- mort, de -la -fin) ; l'étant ouvert au monde.

Historialité (*Geschichtlichkeit*) : Il convient de distinguer l'Histoire (*Geschichte*) comme provenir du Dasein, caractérisant son extension entre naissance et mort, et l'histoire comme science historique (*Historie*)

« L'historialité désigne la constitution (...)du provenir du Dasein, en tant qu'il est son passé sur le mode de son être qui provient de son avenir » (in *Le vocabulaire de Heidegger* par Jean-Marie Vaysse ;éditions ellipses, 2002): nous existons, nous construisons notre existence à la fois en tant que nous sommes des héritiers, que nous avons reçu un héritage et en tant que nous avons à nous pro-jeter, à prendre la décision, la liberté, de nous créer nous-même ; les trois extases temporelles – le présent, le passé l'à-venir se conjuguent mais l'extase essentielle est l'à-venir, celle en fonction de quoi nous agissons, prenons des décisions.

« « Est donc historial non pas simplement ce qui prend sa place dans l'histoire, mais ce qui ouvre une Histoire, fait l'Histoire » (Jean-Marie Vaysse)

mimèsis : terme grec signifiant « imitation », « représentation »

http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/MIMESIS.HTM

Phusis : nature.

Technè : art, travail, savoir-faire.

Tel Quel : Cette revue fondée à Paris est le lieu de rencontre historique des grands écrivains, poètes et philosophes des années 1960 et 1970. On n'y trouve des textes de Barthes, Ponge, Genet, Derrida, Sollers (directeur de la publication), Pleynet (secrétaire de rédaction), Kristeva(Appartenant au comité de rédaction) et de nombreux intellectuels qui forment une véritable constellation autour de cette revue devenue prestigieuse.

Dans ce Paris en ébullition après la renaissance des sciences humaines, Tel Quel a su cristalliser les moments les plus intenses de la pensée d'alors. Peu disert sur la peinture, la revue accorde une grande importance à la psychanalyse, à la linguistique, la politique et bien sûr à la littérature.

Cette revue aura pour les artistes de Supports/ Surfaces une importance fondamentale car c'est dans sa lecture qu'ils trouvaient la confirmation de leurs intuitions picturales. Par ailleurs, Cane, Dezeuze et Devade (qui entrera plus tard au comité de rédaction de Tel Quel) devait faire appel à son

appui Pour lancer *Peintures, Cahiers théoriques*. Effectivement Tel Quel devint un « réservoir » de textes que les seuls artistes auraient pu assurer. On peut donc dire que *Peinture, Cahiers théoriques* fut largement débiteur de Tel Quel. Au même titre que Art Press quelque temps plus tard.

Daniel Dezeuze, *Dictionnaire de support surface (1967-1972)* Éditions Ceysson, Octobre 2011, p.148

Art Minimal:

L'art minimal est fondé sur le système de la répétition formelle. Cette répétition est modulaire (les peintures noires à bandes de Franck Stella, par exemple) et construit le système visuel. Ce n'est pas une réduction de moyens, ce qui était souvent avancé, mais cet art exclut simplement ce qui est inutile. Il ne s'intéresse qu'aux nécessités de la peinture et non pas à l'expression et à la sensibilité. Il convient de rappeler que l'idée de série remonte au début du modernisme (les *Cathédrales* et les *Meules* de Claude Monet, par exemple).

La phrase fameuse de Stella symbolise parfaitement l'idéal esthétique de l'art minimal : « ce que vous voyez est ce que vous voyez. » Didi-Huberman a bien commenté ce point : On s'en tient à ce qui est vu et on postule que le reste est inexistant. Cette attitude (en rester au volume et à sa formalité) consiste à faire l'expérience du voir comme un exercice de la tautologie « Ce que je vois est ce que je vois », et je m'en contente (récusation de l'aura de l'objet et de sa temporalité car l'homme de la tautologie en reste au présent de son expérience du visible). C'est une attitude non freudienne.

Cette vision qui est celle de certains autres artistes américains a été énoncée par le philosophe Wollheim, lequel a diagnostiqué depuis les premiers readymades jusqu'aux tableaux noirs de Reinhardt, un processus général de destruction qui conduit un art dit minimaliste doué d'un minimum d'art. Ce sont des objets tautologiques. L'art minimal consiste donc à :

1. Éliminer toute illusion pour imposer des objets spécifiques qui ne demandent rien d'autre que d'être vus pour ce qu'ils sont. Pour Morris, ce sera l'insatisfaction du type iconographique issu des traditions picturales les plus académiques. Pour Judd, quand deux couleurs sont en présence, l'une avance tandis que l'autre recule. C'est l'argument de spécificité du modernisme (en peinture c'est le renoncement à l'illusion de la profondeur, la fameuse *flatness*). Judd, crée donc un objet spatial à trois dimensions producteurs de sa propre spécificité « spécifique ». Ce qui dépasse et l'iconographie de la sculpture traditionnelle et l'illusionnisme de la peinture même moderniste. Un tableau de Newman n'est finalement pas plus simple qu'un tableau de Cézanne.
2. Éliminer tout détail pour imposer des objets comme des totalités indécomposables, des objets non relationnels (comme deux couleurs). Selon Morris, une œuvre devait se donner comme une *Gestalt*, une forme autonome, spécifique, immédiatement perceptible, d'où l'éloge des volumes simples qui créent de puissantes sensations de *Gestalt*. Stella a été le seul peintre censé produire des tableaux spécifiques (série de bandes peintes entre 1958 et 1965) : « tout ce qui est avoir est ce que vous voyez ». L'objet tautologique est un objet visuel tautologique.
3. Éliminer toute temporalité dans ces objets est un troisième enjeu. Ils sont stables, ce qui les protège contre les changements de sens et insensibles aux marques du temps souvent fabriqués en matériaux industriels particulièrement résistants.

Ce sont des objets sans jeux de signification, donc sans équivoque. Il n'y a rien à imaginer. Cet art vidé de toute connotation expressionniste ou psychologique est une critique de l'intériorité à la façon de Wittgenstein qui réduisait à l'absurde l'existence du langage privé.

4. Éliminer tout anthropomorphisme pour imposer cette spécificité de l'objet.

Supports/ Surfaces n'a pas été insensible à ce néoformalisme géométrisant sans nier la notion de série. Mais il refusa l'industrialisation des formes, avançant la présence du corps comme essentielle et sans délégation possible.

L'aspiration la pérennité architecturale de l'art minimal allait par ailleurs à l'encontre de l'œuvre soumise aux hasards et à un déterminisme spatial inspiré par les peuples nomades, c'est-à-dire sans architecture.

Daniel Dezeuze, *Dictionnaire de support surface (1967-1972)* (Éditions Ceysson, Octobre 2011, p.p. 18-19)

Color field <http://www.cegepshebrooke.qc.ca/~bourgech/web4050/html/4050pei3.htm>

Le Color Field désigne les grandes surfaces saturées de couleur, souvent à l'over, qui font leur apparition chez certains peintres américains des années 50. Plus tard nommé Post-Painterly Abstraction, la peinture lui abstraite jeune par Greenberg parce que, à l'encontre de l'Action Painting, elle refuse la matérialité tactile (painterly) de la peinture, la Color Field Painting est d'abord l'une des deux tendances principales de l'Expressionnisme abstrait. Still, Rothko, Newman, désirant révéler la qualité essentiellement visuelle, ou optique, de la peinture comme pure surface colorée, produisent des œuvres paisibles d'où irradie une intense atmosphère de recueillement et de méditation (Rothko Chapel, Houston, 1965-1966). Travaillant dans la lignée impressionniste, ils se concentrent sur la vibration de la couleur à la surface de la toile plutôt que sur la construction d'un espace pictural propre, toujours lié, même chez Pollock, à une certaine linéarité d'inspiration cubiste. Influencés par Frankenthaler, Louis et Noland développent ensuite leur propre style fondé sur l'emploi d'une peinture très liquide étalée par simple manipulation de la toile : imprégnée de couleur transparente, la trame demeure visible et la peinture devient pure couleur, immatérielle. Si les fonds de Poons se doublent d'effets optiques qui le rapprochent de l'Op Art, Olitski qui, en variant les techniques (pistolet, bains de peinture, rouleau, éponges), a poussé la démarche jusqu'à la limite du monochrome (ceux de Klein sont aussi des Color Fields)

article du *Dictionnaire de l'Art moderne et contemporain* (Hazan 1992)

Coupeur cézannien : « Supports/ Surfaces : on va partir de Cézanne », ainsi était intitulé l'interview donnée par Cane, Dezeuze et Devade à la revue *artitude* (1972). En effet Cézanne semblait être le point de rupture entre un passé pictural et l'Art moderne. Sa longue postérité en a été une preuve irréfutable et a conduit à l'abstraction, voie que les artistes de Supports/ Surfaces ont choisie.

Cézanne a fait le bilan de l'impressionnisme et s'affirmait lui-même comme « le primitif d'un art nouveau ». La touche cézannienne est à la fois sensuelle, subjective et analytique. Elle traite d'un espace autant que d'une représentation. Cet espace devient un objet de spéculation picturale qui forme l'arborescence des avant-gardes qui s'en réclament (Cubisme, post-cubisme, constructivisme, etc.). Daniel Dezeuze, *Dictionnaire de support surface (1967-1972)* (Éditions Ceysson, Octobre 2011, p. 43)

Dessin : La pratique du dessin posait la question du pourquoi du dessin. Ce pourquoi nous renvoyait à l'écriture et à sa problématique soulevée par le philosophe Derrida. L'inscription du corps que partagent dessin et écriture, l'intérêt porté aux idéogrammes chinois (la base de la peinture chinoise classique étant la calligraphie), le fait que la voix, le souffle vocal ait été prééminent (pour suivre la thèse derridienne) dans l'histoire de l'idéalisme occidental ont entouré cette question du dessin. Le « *spiritus* » amenait au spiritualisme à l'encontre du « *graphein* » qui du côté opposé répondait du matérialisme. La pratique du dessin semble par conséquent et de plain-pied « matérialiste », pouvant donc prendre une part modeste à une redéfinition d'une conception matérialiste du monde. Cette thèse est celle de Dezeuze, mais reste isolée.

Que faire de la couleur, quelle était l'option préférée des peintres du groupe et de sa mouvance ? L'opposer au dessin comme dans les débats académiques du XVIIe et du XVIIIe siècle ? Le

chromatisme ambiant écrasait la question du dessin dans le contexte d'une domination du *colour-field* américain. Ainsi, aucun débat ne fut ouvert.

Daniel Dezeuze, *Dictionnaire de support surface (1967-1972)* (Éditions Ceysson, Octobre 2011, p.50)

Références

Caravage (Michelangelo Merisi ou Amerighi ou Merighi, dit il Caravaggio, et en français le) Peintre italien (Caravaggio 1573 ~ Porto Ercole 1610).



Saint- Thomas

Il fit son apprentissage auprès d'un peintre bergamasque, Simone Petazzo; cette formation lombarde développa probablement son goût pour l'observation directe naturaliste, en même temps que les exemples vénitiens du Tintoret*, du Bassano*, les éclairages nocturnes de Cambiaso*, et les effets de lumières des maniéristes le sensibilisèrent au problème de la lumière et à ses possibilités expressives. Il se rendit à Rome, probablement vers 1589, travaillant notamment au service du Cavalier d'Arpin, dont il méprisait le maniérisme érudit. Ses premières œuvres connues, Bacchus (deux versions), Madeleine endormie, Corbeille de fruits, Le Joueur de luth, Le Repos pendant la fuite en Égypte, La Diseuse de bonne aventure, présentent des formes en pleine lumière, un modelé lisse et sec et un chromatisme vif. Outre une grande maîtrise technique, elles dénotent une approche nouvelle et plus directe de la réalité qui tranchait avec la production contemporaine et offrait un renouvellement thématique qu'exploitèrent rapidement ses émules.

■ L'ombre et la lumière. Sa première commande officielle obtenue grâce au cardinal del Monte et destinée à la chapelle Contarelli à Saint-Louis-des-Français (Vocation de saint Matthieu, 1599-1600; Martyre de saint Matthieu, 1600; Saint Matthieu et l'Ange, 1602) marque un tournant dans son évolution : une nouvelle conception de la lumière s'y affirme en effet; un violent éclairage latéral, qui produit une opposition brutale entre le fond sombre et les parties se détachant en fort relief et sans transition, scande puissamment la composition et met en valeur la gestuelle et la mimique des personnages.

■ La rupture avec les conventions. À cette nouveauté formelle correspondait un changement d'inspiration; choisissant ses modèles dans le peuple et soulignant avec réalisme leur aspect humble et prosaïque, le peintre rompait avec les conventions expressives, idéalistes, du sentiment religieux. Il fit ainsi scandale et dut donner une nouvelle version de Saint Matthieu et l'Ange. Cependant, malgré l'hostilité de l'académie de Saint-Luc, les accusations d'indécence et de vulgarité, il affirma la violence de son tempérament et un sens de la provocation en réalisant dans un esprit identique : La Madone des pèlerins et La Mort* de la Vierge. À cette époque, exploitant la fonction dramatique de la lumière, il réalisa des œuvres religieuses ou mythologiques violentes et pathétiques (Conversion

de saint Paul; La Crucifixion de saint Pierre; Mise au tombeau; David). La vie aventureuse qu'il menait lui valut de nombreux démêlés avec la police et, à la suite d'un duel, il fut accusé de meurtre et dut s'enfuir. Réfugié à Naples en 1606, il peignit La Flagellation et Les Sept Œuvres de Miséricorde. Il se rendit ensuite à Malte (Décollation de saint Jean-Baptiste) puis à Syracuse et à Messine (Résurrection de Lazare). En 1609, il revint à Naples où son exemple entraîna le développement de l'école napolitaine. Il mourut en tentant de regagner Rome où ses protecteurs réussissaient à obtenir sa grâce.

■ L'influence du Caravage. Son évolution stylistique semble révéler une tendance à adopter une palette plus rompue et vibrante, tout en conservant un clair-obscur contrasté, un sens de la mise en scène dramatique, une plastique expressive. Le succès de son œuvre fut immédiat, produisant un vaste mouvement, le caravagisme (Orazio et Artemisia Gentileschi*, Zurbarán*, Terbrugghen*) et le « ténébrisme » (José de Ribera*) qui eut des répercussions importantes sur la plupart des courants de la peinture européenne. □ baroque (art).

ooo

Bram Van Velde



Bram van Velde est né le 19 octobre 1895 à Zoeterwoude, près de Leyde - Il meurt le 28 décembre 1981 à Grimaud.

Il entre en 1907 comme apprenti dans une firme de peinture et de décoration intérieure à La Haye, il est encouragé dans son art par Eduard H. Kramers et son fils Wijnand, collectionneurs et amateurs sensibles à son talent. En 1922, Kramers incite van Velde à voyager, peut-être pour se perfectionner et lui verse une petite rente. Celui-ci se rend à Munich, puis se fixe au nord de Brême, à Worpswede, où depuis les années 1890 existe une colonie d'artistes expressionnistes. Il quitte Worpswede pour s'installer à Paris. Sa carrière décolle, et en février 1927 il se rend à Brême pour y exposer ses œuvres. Il enchaîne en avril sur la Jury-Freie Kunstschau de Berlin, et est admis, ainsi que son frère Geer, au Salon des Indépendants, à Paris.

Il rencontre Samuel Beckett, qui deviendra son ami. C'est en 1939 que l'artiste crée son propre langage plastique, avec la première de trois grandes gouaches qui fonderont l'autonomie de son art. Il arrête de peindre en 1941, il n'a « plus la force de poursuivre son œuvre », selon ce qu'il écrira vers 1945, pour ne reprendre que vers l'automne 1945.

En 1947, il signe un contrat avec la Galerie Maeght de Paris, et en 1948 expose chez Kootz à New York - un échec commercial, malgré une bonne critique de Willem de Kooning. En 1958, Franz Meyer organise la première exposition de musée à la Kunsthalle de Berne.

Dès 1961, le rythme des expositions s'accélère, son niveau de vie s'en ressent. Un premier film de Jean-Michel Meurice est tourné sur sa vie. Van Velde oscille entre Paris et Genève, où il commence à

peindre avant de s'y installer en 1967. La France le nomme chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres en 1964, la Hollande lui décerne l'Ordre d'Orange-Nassau en 1969. En 1973, il peint à La Chapelle-sur-Carouge quelques grandes gouaches qui sont comme un dernier déploiement «sauvage» de la couleur dans son œuvre.

ooo

Derrida (Jacques)

Philosophe français (El Biar 1930 ~ Paris 2004).

■ Concevant la philosophie comme une lecture critique des textes, il s'adressa à Hegel, à la phénoménologie, aux Grecs, mais aussi à des discours antimétaphysiques, qu'ils soient ou non philosophiques (Levinas*, G. Bataille*, Artaud*). S'attaquant à la primauté de la parole, le « logocentrisme », comme fondement commun de la religion et de la métaphysique, il centre son travail sur la critique du « signe ». C'est à cette fin qu'il utilise deux concepts clés, *L'Écriture et la Différence* (1967), pour proposer une philosophie de la « trace » (*De la grammatologie*, 1967; *La Voix et le Phénomène*, 1967). L'œuvre de Derrida concerne aussi les sciences humaines (notamment les fondements de la linguistique et la textologie).

Après *La Dissémination* (1972), *Marges de la philosophie* (1972), *Glas* (1974), qui illustre les thèses de l'auteur en juxtaposant graphiquement deux textes à la fois critiques et littéraires à propos de Hegel et de Jean Genet, Derrida multiplie les ouvrages et rompt avec les modes classiques d'exposition de la philosophie (*La Carte postale : De Socrate à Freud et au-delà*, 1980; *Droit de regard*, ouvrage de photographies avec Marie-Françoise Plissart, 1985); il commente les poètes (Schibboleth, 1986, sur Paul Celan*; Antonin Artaud, avec Paule Thévenin, 1986; *Signéponge*, 1988).

Le mode de pensée qu'il développe, la déconstruction, veut échapper au logocentrisme de la pensée occidentale. Ses détracteurs accusent Derrida de vouloir, ainsi, détruire la raison. Son interprétation critique, toutefois, tente une impossible synthèse entre la psychanalyse (*Résistances*, 1996), le marxisme (*Spectres de Marx*, 1993), la pensée heideggérienne (*Heidegger et la question*, 1990; *Apories*, 1996). L'œuvre de Derrida, en outre, doit être lue dans la proximité de celle de Blanchot*, qu'il a plusieurs fois commentée, notamment dans *Parages* (1986).

ooo

Fautrier (Jean)



Circle line

Peintre, sculpteur, dessinateur et graveur français (Paris 1898 ~ Châtenay-Malabry 1964).

■ Après une formation à Londres, il débuta à Paris (1919) en peignant des natures mortes, des paysages et des figures sombres de tendance expressionniste (Gibiers écorchés). Vers 1929, il s'intéressa à la peinture *a tempera*, et à partir de 1940-1943 aborda la non-figuration. Soutenu par Malraux, Paulhan, Ponge, il s'imposa comme l'un des créateurs de la peinture dite ensuite informelle. Dans ses séries des Otages, Objets (1955), Nus (1956), Partisans (1957), les effets de matière deviennent le sujet principal de l'œuvre : utilisant une peinture à la colle mêlant les masses de pigments aux encres transparentes ou opaques d'où émergent des harmonies pâles et recherchées, il a créé des empâtements et des textures variés où semble transparaître une certaine angoisse.

ooo

Ernest Pignon-Ernest

Jérôme Gulon: comment définis-tu la notion de lieu de travail ?

Ernest pignon Ernest : **la façon dont j'envisage le lieu est indissociable d'un rapport au temps. Je l'apprends bien sûr en plasticien, en tentant d'en saisir l'espace, les couleurs, la texture des murs, la lumière, la façon dont on le découvre...**⁴ Donc je vise tout ce qui touche à comprendre tout ce qui s'y voit, mais aussi, simultanément, j'étudie tout ce qui ne s'y voit pas, ne s'y voit plus : la mémoire enfouie, l'histoire, le potentiel symbolique. C'est souvent là, dans « l'invisible », que je trouve les virtualités poétiques, dramatiques et même plastiques les plus fortes et qui vont nourrir mon projet.

J.G. Quel sens donnes-tu au choix du papier comme support entre le mur et de dessin, et comment différents se situent l'usage du fusain, de la pierre noire et de la sérigraphie ?

E. P.-E. : Le fusain ne me sert que pour la construction préliminaire, ensuite je termine toujours la pierre noire, car le noir en est plus dense et résiste des années, même à l'extérieur. Je colle directement ce dessin lorsque je travaille sur un lieu spécifique qui n'appelle qu'un ou deux exemplaires. Sinon, j'use de sérigraphies, multiples qui me permettent de tracer avec les images des parcours symbolique dans les villes. Ces derniers temps, j'ai commencé à utiliser des tirages numériques.

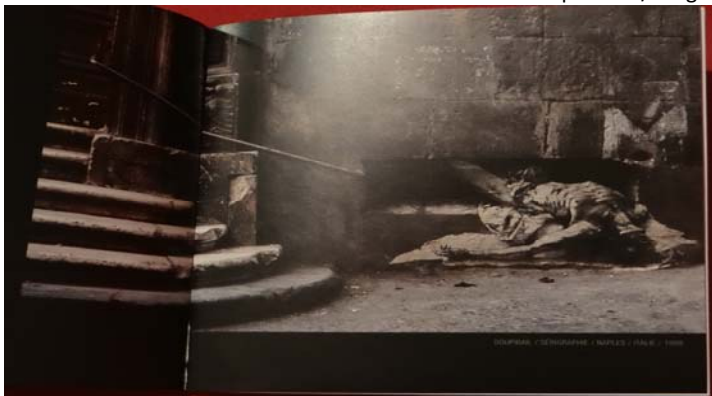
Le papier a plusieurs rôles. D'une part, il me permet d'élaborer des images graphiquement très investies, de dessiner vraiment, ce que je n'avais pas su faire avec les pochoirs ; d'autre part, il me permet une grande liberté d'intervention. Par exemple, j'ai collé la nuit de Pâques des images sur plusieurs églises importantes de Naples, ça peut être reçu comme une provocation, mais le papier permet qu'il y ait une réciprocité dans la mesure où les gens peuvent les refuser, les déchirer.

J'ai, dès mes premiers collages, utilisé comme papier des chutes de rotatives de journaux quotidiens. Ce n'est pas un support idéal pour le dessin, mais une fois détrempe par la colle, je peux lui faire épouser la moindre anfractuosité, la moindre fissure, nourrir mes images de la texture même du mur, ce que l'on ne peut pas faire avec un meilleur papier. La fragilité de ce papier affirme le caractère éphémère, un rapport au lieu et au temps. J'ai mesuré pour la première fois cette valeur symbolique lorsque j'ai réalisé le parcours Rimbaud de Charleville à Paris. Ce qu'il y avait de plus « rimbaudien » dans ce projet, c'était que ces images allaient disparaître, qu'elles ne figeraient pas l'image du poète. De même, pour mes parcours napolitains sur les représentations de la mort, cette mort annoncée qu'affirme la fragilité de ce papier était un élément suggestif qui comptait autant que le dessin.

⁴ C'est nous qui soulignons



Expulsions/sérigraphie/Paris/1979



Soupirail/sérigraphie/Naples/Italie/1988

...

J. G. : une partie de ton travail est présente en galerie. Quel statut lui accordes-tu ?

E. P.-E. : Que ce soit dans des musées ou dans des galeries, je construis mes expositions comme la présentation de l'ensemble de ma démarche : premiers croquis pris dans la rue, esquisses de recherche de mes personnages, dessins préparatoires à différents stades, tâtonnements, pistes abandonnées, dessins ratés, puis photos de ces dessins en situation et parfois de leur dégradation. L'oeuvre même n'existe que dans les lieux et le temps de l'intervention, l'exposition est plutôt comme un reportage sur l'oeuvre.

Le statut de ces expos est au moins double : D'une part, l'insertion dans la rue m'oblige à un rendu d'un réalisme contraignant, les dessins préparatoires, qui me permettent d'investir le thème, s'affirment plus car ils sont plus libres, plus souples, parfois plus intéressants, je crois, en tant que dessin et souvent les gens qui ont vu des images dans les rues n'imaginent pas tout ce travail préalable. Par ailleurs, je ne demande ni autorisation, ni subvention, jamais. Coller dans la rue des centaines de dessins ou de sérigraphies n'a pas de logique économique. Pendant de nombreuses années, j'ai financé ses interventions en faisant affiches, décors, dessins d'architecture. C'est depuis mon exposition au musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1979 que cela a changé. Aujourd'hui, c'est par exemple la vente de mes dessins préparatoires de Naples qui m'a permis le collage dans les cabines, puis de partir en Afrique du Sud et le travail à Soweto.

Extrait de *travailler le réel pour affirmer la fiction*, dialogue entre Jérôme Gulon et Ernest Pignon Ernest, publié dans *Ernest Pignon - Ernest, le lieu et la formule*, op.cit, p.p 50, 53, 58.

Photographies tirées du même ouvrage

ooo

Pasolini (Pier Paolo)

Poète, romancier et cinéaste italien (Bologne 1922 ~ près de Rome 1975).

■ Il manifesta sa passion pour la poésie populaire en réalisant une Anthologie de la poésie populaire que suivit le recueil *Poésie dialectale du xx^e siècle*. Lui-même s'adonna à la création littéraire en composant divers ouvrages poétiques (*Poésie en forme de rose*; *Où est ma patrie ?*, 1949; *Les Cendres de Gramsci*, 1957) à l'expression originale empruntant au dialecte du Frioul. Ont paru successivement *Les Enfants de la vie* (1955) qui évoque avec réalisme la jeunesse misérable des faubourgs de Rome, *Une vie violente* (1959) où l'écrivain dénonce les déchirements politiques et sociaux. Dès 1961, c'est par le cinéma que Pasolini accusa le monde bourgeois, recourant à l'allégorie et à la parabole dans *L'Évangile selon saint Matthieu* (1964), *Des oiseaux petits et gros* (Uccellacci e uccellini, 1965), *Œdipe roi* (1967), *Théorème** (1968), *Porcherie* (1970), *Les Contes de Canterbury* (1972). Dans *Médée* (1969), ses préoccupations morales et politiques se doublent de recherches psychanalytiques.

ooo

Rubens (Petrus Paulus, en français Pierre Paul)



Peintre et dessinateur flamand (Siegen 1577 ~ Anvers 1640).

■ La formation. Fils d'un échevin d'Anvers exilé à Cologne, il revint avec sa mère s'établir à Anvers en 1589. Il fréquenta alors l'école latine et devint probablement page chez la comtesse Marguerite de Ligne-Arenberg; puis il fut placé en apprentissage chez un peintre et travailla ensuite auprès d'Adam Van Noort et d'Octave Van Veen.

■ Les voyages en Italie. Inscrit comme maître à la corporation des artistes d'Anvers en 1598, il se rendit deux ans plus tard en Italie et resta au service du duc de Mantoue de 1600 à 1608. Durant cette période, il élargit considérablement sa connaissance des maîtres italiens et fut particulièrement sensible à l'art des Carrache, de Véronèse, du Tintoret et de Titien. Il réalisa des portraits de la famille du duc, fit divers séjours à Rome et fut envoyé en 1603 en ambassade auprès du roi d'Espagne. En 1601, il avait reçu la commande de trois tableaux d'église pour Sainte-Croix-de-Jérusalem à Rome et, dès 1604-1605, il affirmait son talent avec *La Sainte Trinité adorée* par Vincent de Gonzague et sa famille, *la Transfiguration* et *le Baptême du Christ*, réalisés pour l'église des Jésuites à Mantoue. Il séjourna aussi à Gênes vers 1605-1606, exécutant une série de portraits pour l'aristocratie (Brigitte Spinola, 1606).

■ Le retour à Anvers. Il revint ensuite à Anvers, obtint rapidement la protection de l'échevin et bourgmestre Nicolas Rockox et devint peintre de l'archiduc Albert, gouverneur des Pays-Bas. Marié en 1609 avec Isabelle Brandt et ayant acheté en 1611 une maison qui abritait un vaste atelier, il

acquies une brillante situation sociale et obtint de multiples commandes. Abandonnant progressivement les tonalités froides et la facture minutieuse de ses premiers portraits (Portrait de l'artiste et de sa femme, 1609) ainsi que les violents contrastes du clair-obscur caravagesque, il adopta dans ses premières grandes compositions anversoises des tonalités encore sombres, mais une facture plus souple et fondue (*Adoration des Mages*, 1609; *Descente de Croix*, 1610; *Érection de la Croix*, 1611). Puis, ne craignant pas de se mesurer avec l'illustre réalisation de Michel-Ange, il exécuta un véhément Jugement dernier (1611-1614).

■ Naissance d'un style au service de la Contre-Réforme. Durant cette période, il élaborait le style qui allait faire sa gloire et qui s'épanouit avec force dans de grandes compositions religieuses : se pliant aux exigences décoratives issues de formats immenses et de l'emplacement de ces tableaux d'autel, il accorda son expression aux visées de la Contre-Réforme. Déployant un rare sens de la mise en scène, il multiplia les grands effets de caractère dramatique et surtout triomphal. Ce style se fondait sur une exaltation systématique de l'énergie, le culte passionné du mouvement; à la recherche d'effets dynamiques, il adoptait des compositions en diagonale ou en spirale, créait des mouvements ascensionnels, tourbillonnants; préférant les poses instables et donnant aux visages une expression animée, il évitait l'analyse détaillée de chacun des éléments formels au profit de l'élan d'ensemble. Il réalisa ainsi des compositions de caractère héroïque et fastueux pour les églises d'Anvers, Gand, Malines, Lille, Cambrai, etc., traitant de préférence des thèmes comme le triomphe de l'eucharistie, l'Assomption, des martyres, des vocations (*Vocation de saint Bavon*, 1612; *Martyre de sainte Ursule*, 1617; *Miracle de saint Ignace*, vers 1620; grand cycle de Saint Charles Borromée à Anvers, 1629, dont il ne subsiste que les esquisses peintes; *Martyre de saint Liévin*, 1635; *Montée au Calvaire*, 1636).

■ Les commandes européennes. Ce goût de la pompe et de la rhétorique se retrouve dans les vastes séries de cycles apologétiques commandés par les cours européennes : vingt-sept œuvres pour la Galerie de Marie de Médicis, décorant l'une des ailes du palais du Luxembourg (maintenant au Louvre) suivie par le projet de la Galerie d'Henri IV (1627-1630) qui ne fut pas achevée et dont subsistent la Bataille d'Ivry et l'Entrée triomphale d'Henri IV à Paris. Rubens conçut ensuite la Glorification de Jacques I^{er}, destinée au Banqueting Hall du palais de Westminster à Londres (1630-1634), puis pour le roi d'Espagne, la décoration du pavillon de chasse de la Torre de la Parada, près de Madrid (1637-1638), ainsi que la décoration de la ville d'Anvers à l'occasion de l'entrée triomphale de l'archiduc des Pays-Bas Ferdinand d'Autriche en 1635. Il donna plusieurs cycles de cartons de tapisseries (Histoire de l'empereur Constantin, destinée au jeune Louis XIII, 1621-1622; Triomphe de l'Eucharistie, pour l'archiduchesse Isabelle).

■ Une production abondante. Si l'on sait que Rubens faisait travailler de nombreux peintres (Snyders, Paul de Vos, Van Dyck, qui fut son élève préféré), sa production est moins redevable à son atelier qu'on ne l'a dit. Son extrême fécondité, sa puissance de travail et la rapidité de son exécution expliquent pour une grande part l'abondance de sa production. Le lyrisme, l'éloquence et la sensualité dont témoigne toute son œuvre apparaissent notamment dans ses compositions mythologiques aux accents souvent truculents (*Suzanne et les vieillards*, 1614-1616; *Enlèvement des filles de Leucippe*, vers 1618; *Silène ivre*; *Les Trois Grâces*) ou dans la vive Kermesse du Louvre (vers 1635).

■ L'évolution du style. Mais, s'il conserva jusqu'à la fin de sa vie un goût pour les formes opulentes et les nus plantureux, cette vitalité et ce panthéisme prirent souvent, à partir des années 1630-1635, des accents plus intimes, parfois élégiaques, comme en témoignent les portraits de sa seconde femme Hélène Fourment ou de la sœur de celle-ci (*Le Chapeau de paille*), les scènes familiales d'une sensibilité frémissante (*Hélène et son fils François*, 1635; *La Petite Pelisse*, 1638) ou *les Jardins d'amour* (vers 1635). À la même époque, ses paysages lumineux, dans une gamme dorée et brune, révèlent une interprétation très subjective de la nature. Rubens avait dès ses débuts fait preuve d'une grande virtuosité technique; il tendit progressivement vers un chromatisme clair et vif; maniant avec rapidité son pinceau, souvent chargé de peu de matière, il donna à certaines parties du tableau un aspect d'ébauche, laissant des touches apparentes et accentuant certains traits. Il recourut à une gamme de tonalités chaudes, carminées, dorées, nacrées ou argentées, étala une pâte de plus en plus fluide et onctueuse par de larges frottis, créant des ombres transparentes, des

reflets et des chatoiements, évitant les contours nets et suggérant avec brio le modelé et l'atmosphère. Créateur du baroque nordique, il fut l'un des grands maîtres de la peinture décorative et sut traduire plastiquement un état affectif nouveau, non dénué d'ostentation. Une grande partie de ses contemporains fut fascinée par cette « grande manière », si l'on en juge par le succès qu'obtinrent ses formules dans le domaine de la peinture religieuse et par l'ascendant qu'exerça son art sur de nombreux peintres de talent (Van* Dyck, Jordaens* et tous les « rubénistes » français).

Source : Le Robert Noms propres

...

Quelques pistes que nous pourrions envisager et développer dans la seconde partie du dossier :

Ernest pignon Ernest nous invite à dessiner, à coller, à photographier. À la suite de l'exposition, un travail de projection d'empreintes, de motifs, de dessins sur les murs -ou en tout lieu - qui serait ensuite photographié, pourrait être envisagé.

Vincent Bioulès nous permet d'exploiter les effets d'une couleur répartie en larges aplats ou en vaporisation.

Avec Viallat, qui remet en cause la peinture de chevalet, nous pouvons envisager une pratique primitive de la teinture, d'estampage, de pochoirs sur tous les supports possibles. Les enfants peuvent procéder par répétition de gestes élémentaires imparfaits mais qui donnent précisément vie à l'ensemble.

Avec Buraglio, nous pouvons procéder par recouvrements, c'est-à-dire par superposition, entremêlement de couches successives de papiers qui laissent ainsi deviner la présence de mondes cachés, secrets. Ses « assemblages de paquet de gauloises bleus ordinaires » encouragent à récupérer, à maintenir des objets avec du papier adhésif, à constituer des rangées d'objets.

Avec Bouliès, utilisons le ruban adhésif, peignons et retirons le ruban !

Sommaire

• Qui est Marcelin Pleynet	2
• Ces expériences poétiques, ces voix que/qui traversent Pleynet	
Pignon-Ernest	4
Support/Surface	6
Bioulès	7
Buraglio	10
Nivollet	12
Pichaud	15
Reigl	16
Sorg	19
Thiolat	20
Viallat	22
• Quelques penseurs qui importent pour Pleynet	
Heidegger	24
Bataille	25
• Le lexique	27
• Les références	30
• Quelques pistes d'activités	37