

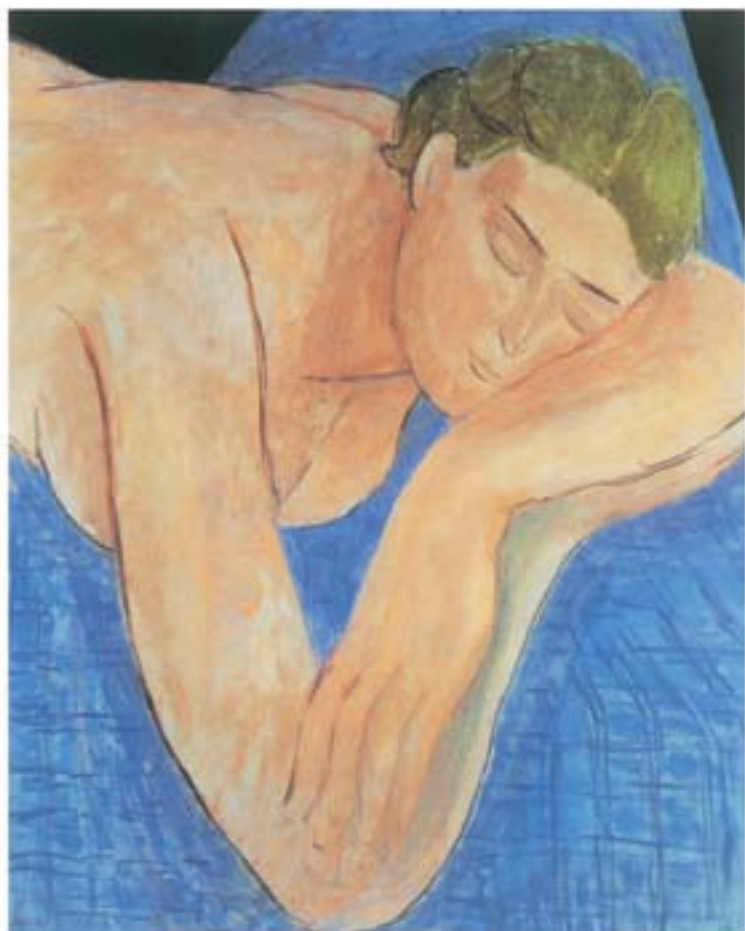
(art absolument)

les cahiers de l'art d'hier et d'aujourd'hui

Matisse

Picasso

Exposition événement aux Galeries Nationales du Grand Palais à Paris



Rencontre avec Anne Baldassari et Isabelle Monod-Fontaine, les deux commissaires de l'exposition.

Notes d'atelier Claude Viallat, Pierre Alechinsky, Jean-Pierre Bertrand, Jean-Pierre Pincemin, Jean-Charles Blais, Jean-Michel Alberola, Georges Rousse, Natacha Lesueur, Claire-Jeanne Jézéquel, Alain Kirili.

Texte "La représentation de la femme chez Matisse et Picasso" par Pascal Amel.

M 06192 - 2H - F: 8,00 € - RD



Note d'atelier

Matisse et Picasso... regards et mots d'artistes contemporains

Matisse et Picasso... deux monstres envahissants dont la fortune critique tout au long du XXe siècle – et encore aujourd'hui – n'a cessé, sinon de nourrir, du moins d'interroger, les générations qui les ont suivis. Tour à tour peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, auteurs de monumentales décorations peintes, etc., Matisse et Picasso ont abordé toutes les pratiques, en ont inventé certaines – les papiers découpés, le collage, par exemple – pour en proposer chaque fois des formulations fortes et singulières. Que n'auraient-ils imaginé s'ils avaient vécu l'avènement dans le champ des arts plastiques de la photographie, de la vidéo, des technologies nouvelles ? Pour qualifier cette mesure prospective, nous avons pensé qu'il serait intéressant de demander à une dizaine d'artistes d'aujourd'hui, de générations, de pratiques et de styles différents, de porter à nouveau leur regard sur l'un ou l'autre de ces deux géants de l'art moderne.

À notre invitation, Claude Vialat, Jean-Pierre Bertrand, Jean-Charles Blais, Georges Rousse et Claire-Jeanne Jézéquel pour Matisse, Pierre Alechinsky, Jean-Pierre Pincemin, Jean-Michel Alberola, Natacha Lesueur et Alain Kirili pour Picasso, ont bien voulu choisir dans la production de ces deux maîtres une œuvre de référence. Puis, dans le privé de leur atelier, chacun de ces artistes a rédigé ce que nous appellerons une "note d'atelier" en rapport soit avec l'œuvre choisie, soit avec l'auteur de celle-ci, soit plus spécifiquement à propos des relations entre Matisse et Picasso. L'ensemble constitue une sorte de livre d'heures illustré et commenté qui témoigne, par le choix des images retenues, d'une part, par les textes qui les accompagnent, de l'autre, de la présence dans la création contemporaine des deux figures polaires de l'histoire artistique du XXe siècle.

Philippe Piguet



Claude Viallat

né à Nîmes en 1936, vit et travaille à Nîmes
Membre fondateur du groupe Supports/Surfaces, Claude Viallat a adopté voilà plus de trente-cinq ans un procédé d'empreinte d'une forme identique aux allures d'osselet dont la répétition sur la toile détermine la composition. Son œuvre, qui fait l'éloge de la couleur, se développe ainsi d'un support à l'autre interrogeant les constituants de la peinture.

Pierre Alechinsky

né à Bruxelles en 1927, vit et travaille à Bougival
Figure majeure du groupe Cobra, Pierre Alechinsky développe depuis quelque cinquante ans une œuvre forte et poétique, volontiers scripturale, où s'animent tout un monde de figures inédites. Ses compositions aux remarques marginales distribuées sur les quatre côtés de l'image centrale lui permettent d'instruire une multiplicité de narrations parallèles.

Jean-Pierre Bertrand

né à Paris en 1937, vit et travaille à Paris
Requis par une préoccupation fondamentalement picturale, l'art de Jean-Pierre Bertrand s'empare de toutes sortes de matériaux et de surfaces d'inscription. Ses tableaux et installations jouent d'effets de textures et de lumière, de mélanges alchimiques, substantiels et organiques, qui renvoient le fait de peinture à l'ordre du vivant, mieux de l'incarné.

Jean-Pierre Pincemin

Né à Paris en 1944, vit et travaille à Arcueil et à Authon la Plaine
Après avoir brièvement participé au groupe Supports/Surfaces et multiplié les expériences plastiques, Jean-Pierre Pincemin est revenu au tableau. Soucieux de ne pas être pris au piège d'une quelconque classification, il conduit une œuvre tour à tour figurative et abstraite dont les sautes d'humeur stylistiques sont le garant de sa liberté créatrice.

Jean-Charles Blais

né à Nantes en 1956, vit et travaille à Malakoff
Au cours des années 1980, Jean-Charles Blais a tout d'abord développé une œuvre peinte sur revers d'affiches arrachées mettant en jeu l'image du corps. De plus en plus silhouettée, celle-ci s'est informée par suite dans toutes sortes de dessins et de tissus découpés auxquels fait écho aujourd'hui un travail de figures numériques très épurées.

Jean-Michel Alberola

né à Saïda (Algérie) en 1953, vit et travaille à Paris
Apparue au début des années 1980, l'œuvre peinte de Jean-Michel Alberola s'est immédiatement imposée par le rôle central qu'elle accorde à la question du regard. Cultivée, sa peinture se nourrit d'une réflexion sur l'histoire de l'art, qu'elle en appelle à des récits classiques ou se revendique de l'héritage des deux Marcel (Duchamp et Broodthaers).

Georges Rousse

né à Paris en 1947, vit et travaille à Paris
Photographe, Georges Rousse développe depuis plus de vingt ans une œuvre qui use tant de la peinture que de la sculpture ou de l'architecture. Recourant au principe de l'anamorphose, il réalise dans des lieux désaffectés toutes sortes de figures que, seul, l'œil de son appareil photographique capte pour être révélées sur le cliché final.

Natacha Lesueur

née à Cannes en 1971, vit et travaille à Nice
À l'inventaire d'une photographie dite "plasticienne", l'art de Natacha Lesueur qui cultive le simulacre relève tant de l'histoire de l'art, de l'art culinaire que de la photographie de mode. Dans sa façon de mettre le corps en jeu, il affiche un dosage subtil entre le déplacé et le familier, l'inconnu et le reconnu, la répulsion et la fascination.

Claire-Jeanne Jézéquel

née à Fontenay-aux-Roses en 1965, vit et travaille à Paris
À mi-chemin entre dessin, maquette et installation, la sculpture de Claire-Jeanne Jézéquel procède du concept de perspective cavalière. Ses assemblages de feuilles de contreplaqué souple, soit aplanies au sol, soit soulevées par des tréteaux, offrent à voir un jeu complexe de points de vue dans un rapport d'altérité entre vision frontale et vision aérienne.

Alain Kirili

né à Paris en 1946, vit et travaille à Paris et New York
Tout d'abord familière d'une pensée minimaliste, l'œuvre sculptée d'Alain Kirili s'est nourrie par la suite de cultures traditionnelles diverses, tant indiennes que judaïques ou africaines. Engager la sculpture en quête d'humanité et de spiritualité dans une qualité qui la réactive à l'ordre d'une statuaire, tel est le sens de sa démarche.

Note d'atelier Claude Viallat

...Dessin de formes encloses, souples, arrondies... Souplesse des traits, franchise des couleurs, décontraction délibérée des formes... Horizontale du cadre, horizontale de la rampe, horizontale du quai, horizontale de la ligne de terre. Verticale du cadre, verticale des deux mâts. Diagonale du rideau, diagonale des vergues, diagonale du bateau... Courbes des rideaux, courbes des masses d'arbres, courbes des collines vertes sur le ciel, courbe des nuages...

Bleu, rouge, orange et rouge foncé, jaune, vert foncé et clair. Blanc pointé de jaune des orchidées. Blanc à courbes jaunes. Violet et noir du rideau. Blanc du bateau à dessins noirs. Blanc des repentirs le long des mâts et des vergues... Noir des franges du rideau, des volutes, dessin noir des mâts et des vergues ainsi que des rames et du texte "Papeete" et hublots.



Claude Viallat

Fenêtre à Tahiti Titre attribué : Hommage à Matisse

Colorants mordants et acrylique sur store à franges.

1976. Centre Pompidou MNAM, Paris

Cernes noirs des arbres bordant un vert foncé sur un centre vert jaune. Noir de l'ombre sur le quai rouge, noir du centre des orchidées du tour. Noir de HM...

Il y a dans *Fenêtre à Tahiti*, comme dans bon nombre de peintures de Matisse, une récréation de la figuration à partir de la toile elle-même, de son format, de sa couleur, de sa matière. La représentation est prétexte, nommée. Rideau, balcon, quai, arbres, bateau, mer, côtes, nuages, enfermés dans le rectangle d'un cadre, lui-même orné de manière répétitive et parodie de cadre. L'espace est purement intellectuel, représentant un univers convenu, dégagé des conventions immédiates autres, lumières, modelés, écrit en couleurs et en aplats avec toutes les possibles approximations, elles-mêmes signifiantes, donc nécessaires. Dans ces toiles, Matisse expérimente ce qui va par la suite lui permettre de tailler délibérément dans la couleur, de dire les choses dans leur franchise, leur réalité, leur nécessité intérieure, intuitive, intelligente, absolue. Nu bleu, vague bleue, hirondelle blanche, etc...

Tout dans cette toile est dialogue et contrepoint, affirmation et suggestion, délicatesse et poids, arabesques et structures. Chaleur et sensualité enveloppent un centre bleu et vert parfois si chaud que la couleur se plombe en jeux de formes et contreformes de plans cernés... Donner toute la sensualité à l'intensité et au rapport de la couleur en éliminant les incidents du faire... Importance des volutes dans la circulation du regard en contrepoint des éléments répétitifs, orchidées du cadre, formes contreformes des balustres. Écriture cernée de noir au centre. Arbres, bateaux. ■



Henri Matisse

Fenêtre à Tahiti, Nice 1935-36

Huile sur toile, 225x172cm. Musée Matisse de Nice.

Note d'atelier Pierre Alechinsky

Le débarquement à New-York d'artistes réfugiés de France, c'est en 1940 l'évènement qui changera la vie des peintres d'Amérique du Nord. Déjà il y avait eu l'arrivée d'un tableau, lui aussi émigrant : le plus grand format d'un quinquagénaire. Évènement décisif, car *Guernica* pour le moins insuffla aux peintres américains le goût du monumental. Jackson Pollock prend son élan dans la foulée de *Guernica*. Le tableau rayonna

en splendeur à la tribune du Museum of Modern Art ; jusqu'en 1981, l'année du retour en Espagne et de l'installation derrière une vitre de sécurité au Prado. Des visiteurs du vieux monde eux aussi avaient subi le choc, découvrant à chaud *Guernica* au pavillon de la République Espagnole à Paris, à l'Exposition Universelle de 1937. Les premières grandes gouaches significatives de Bram van Velde désignent ce choc. Dans le même temps s'introduisait dans l'art d'Asger Jorn un faisceau de lignes propre aux travaux préparatoires à *Guernica*. Ils ne se connaissent pas – Jorn, BvV, Pollock – mais ils explorent à Copenhague, Montrouge et outre-Atlantique, de semblables parages picturaux. Et ce, tandis que la cruauté humaine (rien à voir avec la cruauté décrite ou

dépeinte), la cruauté continue son travail ; elle aura même grandement évolué, celle-là, depuis le bombardement de la ville basque... Quant à Picasso, d'où tenait-il au juste ce graphisme remis à neuf, incisif comme une lame ?

Guernica procède d'une promenade du côté de Cannes. Le peintre ramasse sur la plage une racine de bambou blanchie par le soleil, usée par le sable, l'examine et se met à la dessiner. Immédiatement lui apparaît l'ubuesque généralissime de *Songes et mensonges de Franco*. À la cantonade : si *Le Plaisir de rompre* est un titre de Jules Renard, *Le Plaisir de peindre* en est un d'André Masson. *Songes et mensonges* : jeu d'images et de mots, d'idées chargées jusqu'à la gueule, par la grâce (le

truchement) d'une racine observée avec jubilation ! À la suite de quoi sortirent de sa main de nouveaux canons pour exprimer – *ainsi que les hommes vivent* – la souffrance. Et pour décrire les femmes, ces formes qui pleurent comme les racines se tordent.

C.q.f. surtout d. : le parangon de l'art engagé



Pierre Alechinsky

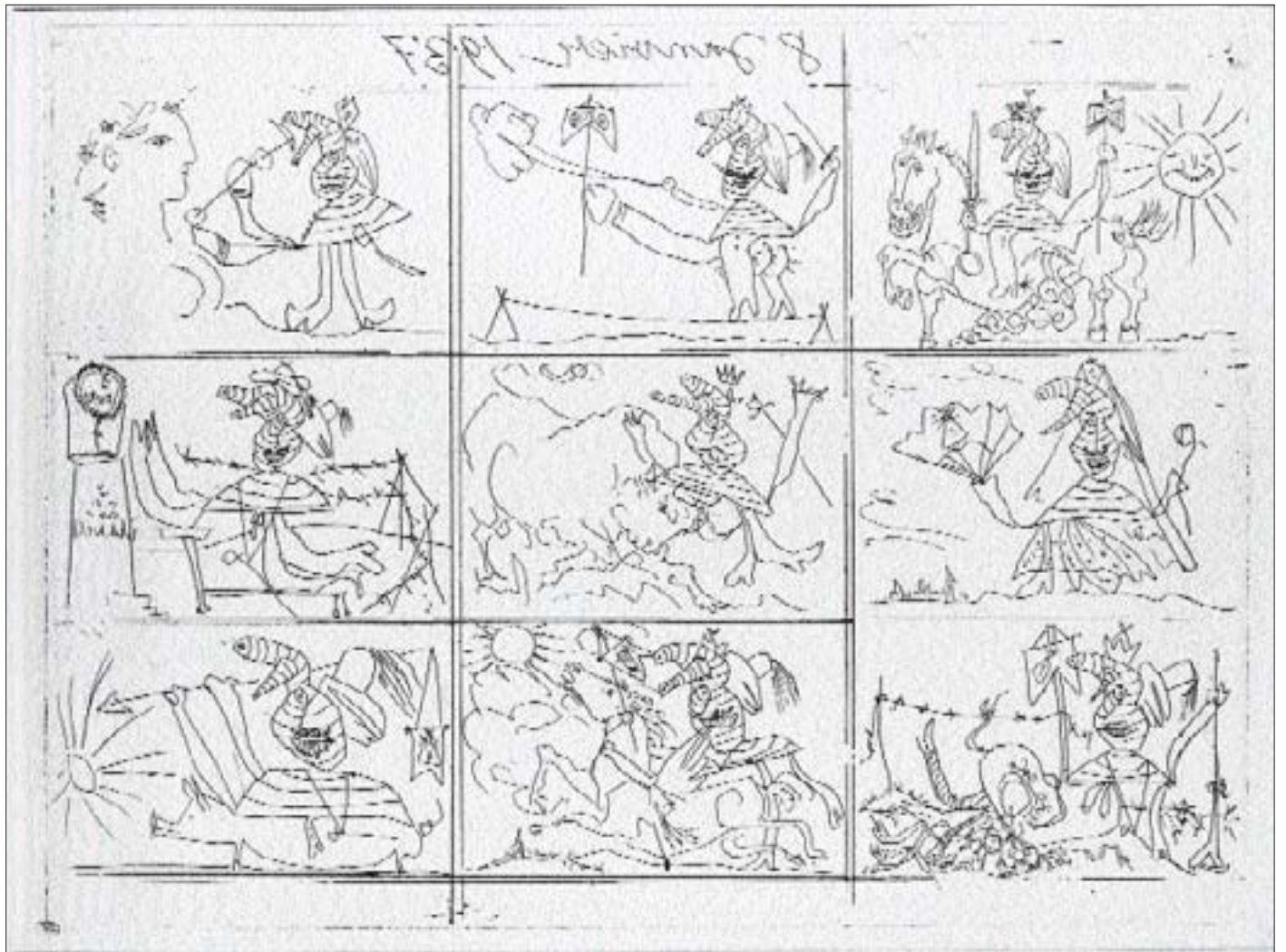
Etude de racine de bambou

Couverture du catalogue "Treize peintres belges" Octobre-novembre 1952

Stedelijk Museum, Amsterdam

du XXe siècle, pour une part inouïe, vient de l'intime plaisir de peindre. Découverte faite dans le désordre des choses, années cinquante, un soir à ma table, comme je dessinais d'après modèle une racine de bambou grise, douce et soyeuse, ramassée au hasard d'une plage du côté de Cannes...

Un innocent rhizome, hier observé, assimilé, puis transformé rue des Grands-Augustins, bondit, tombe sur un Danois, un Hollandais, un Américain, rebondit incongnito et poursuit sa route. ■



Pablo Picasso

Songes et mensonges de Franco I, 1937

Eau-forte et aquatinte, 31x42cm. Musée Picasso, Paris

Note d'atelier Jean-Pierre Bertrand

À la fin de sa vie, Matisse raconte l'expérience qu'il fit un jour dans un bureau de poste. Alors qu'il attendait une communication téléphonique, il prit pour passer le temps un formulaire télégraphique et y traça à la plume sans arrière-pensée une tête de femme. Il fut surpris de reconnaître le visage de sa mère. Élève appliqué au dessin "à l'ancienne", hérité de l'enseignement des maîtres, il comprit alors que "l'esprit qui compose doit garder une certaine virginité et rejeter ce qui lui revient par le raisonnement".

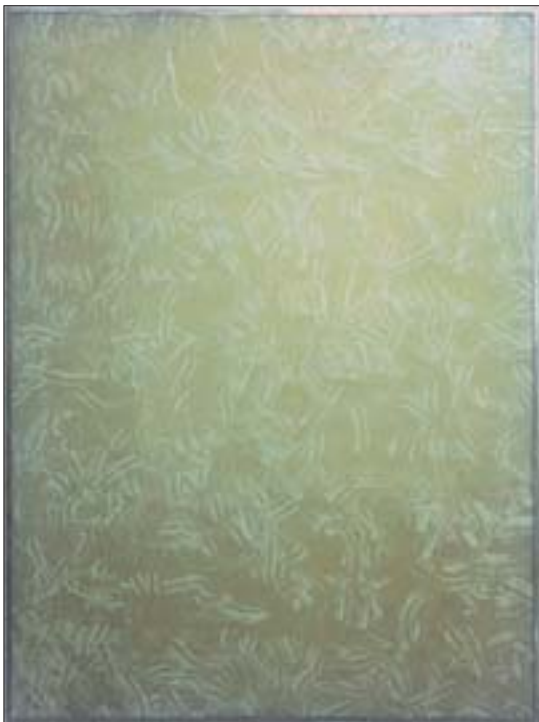
Matisse était à la fois "Matisse" par son père, intransigeant et rationaliste marchand de grains et "Gérard" par sa mère, marchande de couleurs. Alors que, malade, il garda le lit une longue année, celle-ci lui offrit une boîte de peinture. Le don de la peinture, c'est bien chez lui le don de la mère. D'elle, à l'encontre

de l'intégrité du père, Matisse tient le rapport liquide-couleur-mère, le rôle émotionnel, la part de l'inconscient dans la création.

Ces quelques lignes en préambule avant de nommer l'huile sur toile reproduite ci-contre : Persane à la croix, datée 1929, 73 x 60 cm. Je ne parle pas ici d'un tableau, mais d'une reproduction de ce tableau, d'une image en couleur à l'intérieur d'un gros ouvrage consacré au maître. La découverte du contenu d'une image dans un livre est bien différente de celle d'un tableau dans un lieu d'exposition. Elle apparaît d'un seul coup. Ainsi, l'esprit vide, feuilletant les sept cents et quelques pages de cette monographie, elle m'apparut page 64. Je sus instantanément que c'était elle. ELLE, cette tache rose en sustentation dans la page. ELLE, ce nu rose, cette femme en peinture.

Ce moment subit de la chose vue telle quelle rejoignait en quelque sorte le moment ultime de la décision de Matisse d'arrêter là. À ce moment, la chose créée lui soufflait que ça y était. C'était fait. La chose ne lui appartenait plus. Il n'y avait plus rien à ajouter, ni à faire, sinon à retirer et nettoyer ses petites lunettes, à nettoyer ses yeux en remerciant son modèle.

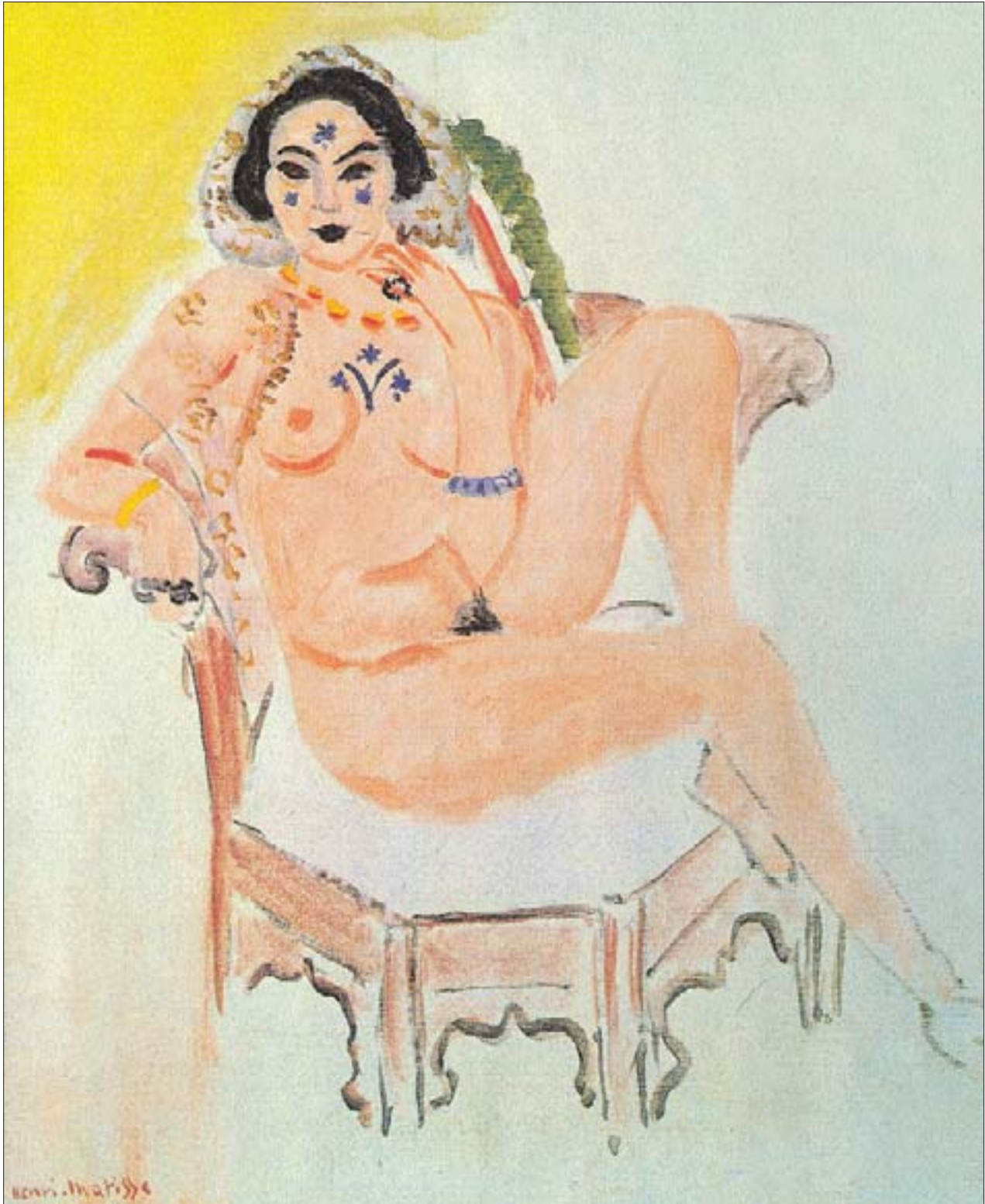
Et que nous raconte ce visage – un masque, assurément – peint à petits coups de pinceaux chargés ? Sourcils, yeux, bouche, croix, auréole des cheveux, encre noire-violette profonde, tracés là pour être avant de dire, avant de le dire, avant de dire ce qui n'est pas dit : "Je ne suis ni une idée de peinture, ni le corps de ta mère. Je ne suis ni charnel, ni érotique. Je ne suis ni un djinn qui te regarde, ni une fumée rose qui a pris corps. Je suis le nargue de ta propre contradiction, ta vérité ontologique. Je suis ce qui t'anime et t'aime, le mouvement d'un bras pour caresser une tête d'enfant". ■



Jean-Pierre Bertrand

YG01222

médium flamand sur papier, 2002
206x154x7cm. Fondation Guerlain.



Henri Matisse

Persane à la Croix, 1929.

Huile sur toile, 73x60cm. Coll. part.

Note d'atelier Jean-Pierre Pincemin



Jean-Pierre Pincemin
Sans titre, 1987
Techniques mixtes,
160x120 cm.

Il aurait été difficile de ne pas savoir sur Picasso tant celui-ci, dans l'immédiat de l'après-guerre, avait mêlé sa vie et son œuvre : coup de théâtre politique, tapage de la vie familiale et pis encore, symbole de la provocation moderniste en peinture comme en sculpture. Pour aucun de nous, artistes impliqués dans les mouvements d'avant-garde ou traditionalistes, l'œuvre de Picasso dans le début des années 60 n'est apparue comme une révélation, comme le seront Malevitch, l'école américaine dans son ensemble, voire même Dubuffet ou Tapiès. À la mort de C.G. Jung, un ensemble d'ouvrages du disciple et dissident du Dr. Freud furent republiés. Pour l'un d'eux et, au premier chapitre, avec une reproduction en noir et blanc de "L'Arlequin sur fond rouge" de Picasso. Un texte qui par l'analyse et la méthode de la psychanalyse, faisait entendre que l'œuvre citée, tout autant que ce qui était

caractéristique chez Picasso, mouvement structural et transformation, se situait ailleurs que dans le champ spécifique de l'activité artistique convenue.

La pensée autour de la philosophie de Nietzsche était-elle soulignée ? Je ne m'en souviens plus. Ou était-ce plutôt ces dérèglements intellectuels qui mènent à des systèmes de connaissance proches de la science et, de là, par glissements, à des structures dont les religions ont le secret et ont pour effet de produire de l'unité par m'importe quel bout qu'on les prenne ?

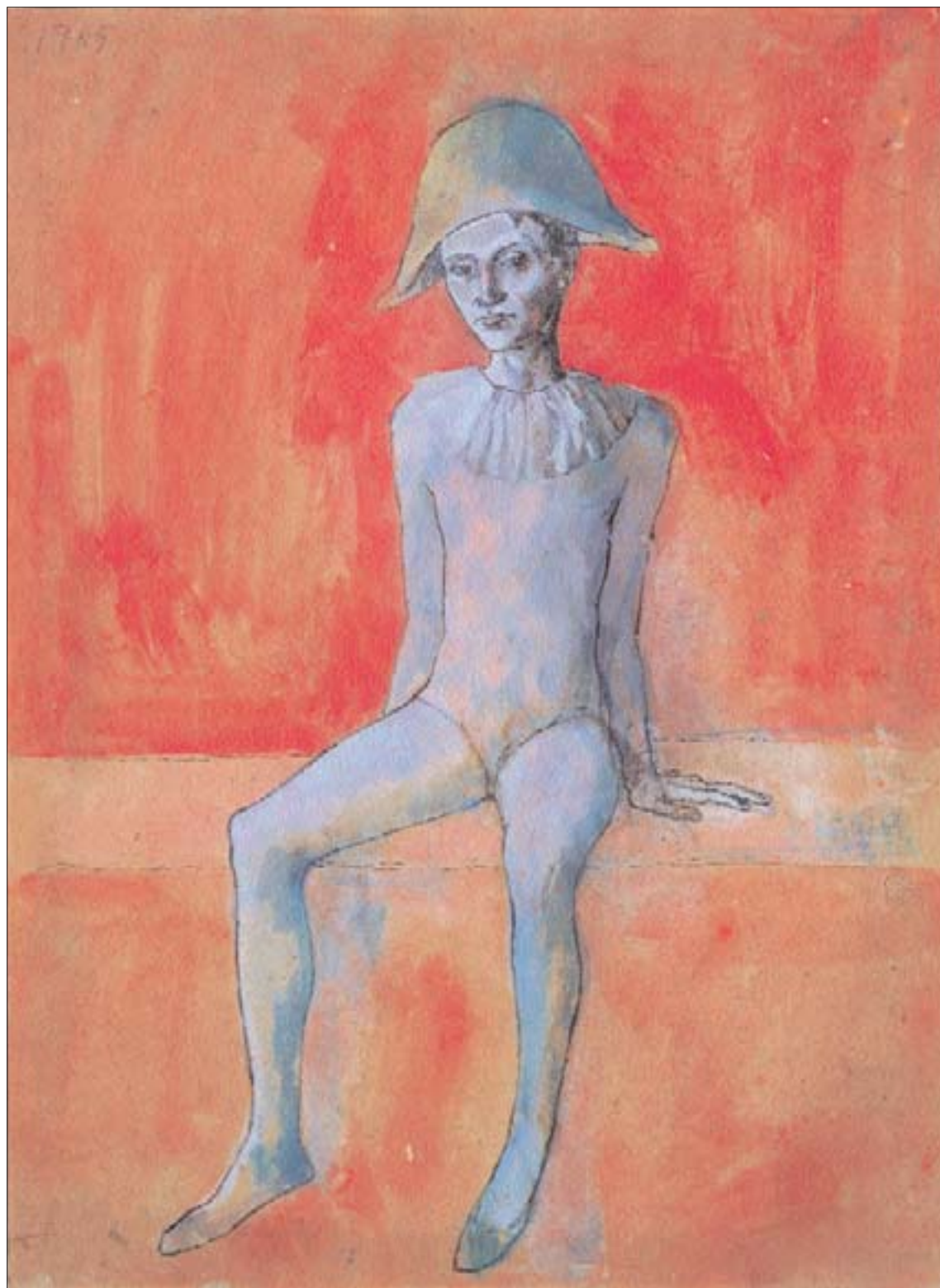
Le système de Picasso n'appartient pas à la civilisation chrétienne, pas de charité là-dedans, et peut-être même à aucune autre. Picasso n'apparaît jamais mythiquement dans une dramaturgie familiale ou purificatrice.

Sa valeur est d'être né par "soi-même" et non pas d'"elle-même", donnant cette impression compacte de la régularité comme une matière, n'acceptant pas l'analyse en "partie" et rendant prétentieuse toute personne pouvant avoir un avis.

La question de Nietzsche et Picasso est intéressante. La question de Baudelaire et Nietzsche serait intéressante.

Que fait-on de Wagner ? La pensée est un grand souci.

Je demande à Anne Baldassari, conservateur du musée Picasso, comment retrouver "L'Arlequin sur fond rouge" précité pour sa reproduction. Je lui explique mon affaire et ma conscience de l'œuvre de Picasso ; je lui parle du texte de C.G. Jung que je n'ai pas relu depuis 40 ans. Je la fais rire ; elle retrouve ce texte et me l'envoie. Je comprends que j'ai beaucoup transformé ce texte mais décide de ne rien changer à ce qui a été écrit. ■

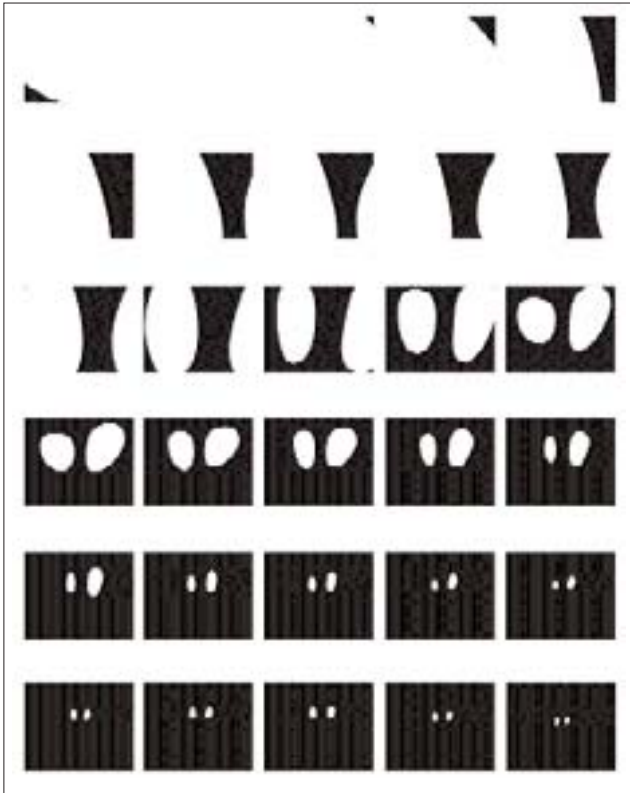


Pablo Picasso

Arlequin assis, Paris 1905

Aquarelle et encre de chine, 57,20x41,20cm. Collect. Part.

Note d'atelier Jean-Charles Blais



Jean-Charles Blais

Planche 272

2002

Matisse rapide - Lire le texte que Matisse a écrit (comme un décor) pour Jazz, en regard des images, pour alléger le défilement des pages chargées de couleurs. Il évoque un premier voyage en avion, Paris/Londres ; expérience jubilatoire qu'il recommande aux jeunes étudiants pour le sentiment de liberté que cela procure. L'expérience de la vitesse donc, le regard qui capte l'image en un clin d'œil, "l'apparente facilité". Rapide et léger. Pas la vitesse centrifuge qui alourdit et contraint le sujet sur lequel elle s'exerce, au devenir pantin, collé à la paroi d'une capsule si rapide qu'elle vous interdit l'ombre d'un mouvement et vous expédie en orbite, condamné à repasser par le même endroit jusqu'à l'épuisement... Non, la vitesse ascensionnelle, porté par l'air, un avion, des ailes,

un moteur, vous dedans le nez au vent, regarder les paysages vus de là comme le déroulement de la carte d'un monde grandeur nature. Comme par hasard c'est là que ça se croise, l'expérience de deux événements radicalement modernes, le voyage en avion, texte, les papiers découpés, images. Association libre. Nous sommes au XXe siècle, enfin. (Pas du tout de trace de Picasso dans un avion. Jamais. La peur du décollage ? Méfiance, toujours les pieds sur terre.)

Disposé dans l'espace, découpé dans la couleur. Voir aussi les formidables photographies de Matisse au travail, hôtel Régina, Nice, 1950. Des estrades au centre, lui dessus, perché, surélevé donc au milieu de l'espace vraiment. À bonne distance des murs sur lesquels s'agence la prolifération des formes de la couleur, muni d'une longue baguette au cœur de ce dispositif inventé, il conduit un orchestre très féminin, armé de punaises, de papier, de ciseaux. Le sujet s'élabore in situ, in vivo, là. Changement de programme, traversée du miroir, la forme et la couleur ainsi maniées ne font plus le tableau. Pas l'objet plat conventionné par ses bords ; limite surface et profondeur feinte. Pour finir, le tableau est suspendu, inachevé. Inachevé est aussi une façon d'en finir. Désormais la forme et la couleur sont avec vous, incarnation de l'espace pictural en somme, la peinture partage le même espace que son auteur. Le spectateur aussi. Tout le monde est là, cette commune présence physique engage une frontalité inouïe. Les gouaches découpées, épinglées aux murs, évoquent la projection. D'ailleurs elles se constituent comme projets, formes en devenir. ■



Henri Matisse

Papier découpé, 1947

Gouache, papier collé sur toile. Musée Picasso, Paris. En signature : "à Picasso affectueusement H. Matisse Dec 47"

Note d'atelier Jean-Michel Alberola

Le King est toujours parmi nous.

Pour Erik Dietman

1. L'“autarcie autoritaire” que l'Espagnol de Malaga a édiflée tout au long de sa vie (artistique et privée) n'a jamais été autre chose qu'une formidable lutte contre le passage du temps. Cette Position trouvera son accomplissement le plus radical avec l'attitude exemplaire d'On Kawara, à savoir le marquage obsessionnel des jours et des heures. Cette résistance au vieillissement irréfutable va se mettre en place par un programme après la première guerre mondiale. De 1919 à 1927 l'Ibérique va explorer toutes les voies possibles : la parodie, la mécanique cannibale issue du bordel d'Avignon et surtout la reconnaissance

tionnalisera au cours du XXe siècle par la succession infinie des mouvements contre – tout contre pour reprendre la terminologie de Sacha Guitry – ce qui précède. Comme le dira si bien Marcel le Belge : “Nouveaux trucs, nouvelles combines”. Le tout étant bien entendu d'alimenter le déterminisme historico-masculin et le marché de l'art qui, malin comme un singe, s'y retrouvera à chaque fois. 3. À propos de la période dite classique, que l'on a même pu qualifier de bourgeoise, il y a une peinture : *Trois femmes à la fontaine* de 1920 du Metropolitan qui, si nous remontons, comme les saumons, vers la source nous mène directement à *Eliézer et Rebecca* de Nicolas Poussin. Le caractère destructif est encore à l'œuvre. Le résultat étant un formidable pliage ou plutôt froissage qui va faire disparaître la figure masculine d'Éliézer au profit du féminin pluriel restant : treize femmes devenant trois. La rhétorique des gestes, des bras, des mains, des figures, des yeux et des objets va être résumée, voire même archétypée, et le génie du prince des Andelys se réactivera devant nos yeux.



Jean-Michel Alberola

“Le Roi de Rien n°II”, 1997-2001

Huile sur toile, 151x162,5 cm. Galerie Daniel Templon

ou le remerciement envers les pères occidentaux ; à savoir la voie royale : Poussin, Ingres et Cézanne. Ces neuf années de laboratoire permettront ainsi au malaguénien d'asseoir sa boulimie jusqu'en 1973.

2. J'ai toujours pensé que ce que l'on appelle – à tort – le “retour à l'ordre” n'était qu'un état de fatigue ou d'épuisement du mental des peintres. Cette aération nécessaire par ailleurs s'institu-

Une vérification s'impose, prenez la reproduction (le terme est ici bienvenu) qui est devant vous et allez au musée du Louvre un matin et cherchez quel membre, quel mouvement sont découpés, retournés et assemblés en un corps unique (le corps du tableau), pour comprendre au travers de la chirurgie l'intuition prodigieuse de Mary Shelley avec la créature du Docteur Frankenstein. Ainsi donc, le tableau le plus sage révélerait que la machine à broyer cubiste fonctionne toujours. Et que le plus classique n'est pas celui que l'on croit.

4. Le “Californien” n'a jamais pris de train en marche et en dehors de la fatigue déjà évoquée, qu'est-ce qui a poussé ce dernier à revenir sur les lieux du crime ? Est-ce pour indiquer une voie piégée à ses suiveurs comme dans les westerns, est-ce aussi une forme de “Jacques a dit” ou est-ce surtout nous indiquer que la référence au passé est une force absolue (Pasinoli) et véritablement subversive ? Nous venons “après tout le monde”, aucune échappatoire n'est permise. À l'heure où l'empire de la télévision nous rend de plus en plus amnésiques, il serait (à l'instar de ce que nous indique l'Hispano-français) souhaitable pour une plus grande santé de savoir d'où nous venons avant de suivre la voie

que nous ne traçons plus de nous-même.

5. Pour ouvrir quelques voies, je suggérerai tout d'abord aux musées d'art moderne de jouer le plus possible avec les œuvres de tout le monde : les réserves sont pleines, les spectateurs sont enfin aux portes et nos yeux ont besoin d'air. Enfin, puisque nous fêtons le vingt-cinquième anniversaire de la mort du King à Memphis, j'avouerai humblement qu'il y a un peintre dont les voies tracées sont toujours actives à qui sait les voir. C'est Fernand “le plus léger”, et donc la plus rock'n roll. Avec qui le mettriez-vous ? ■



Pablo Picasso

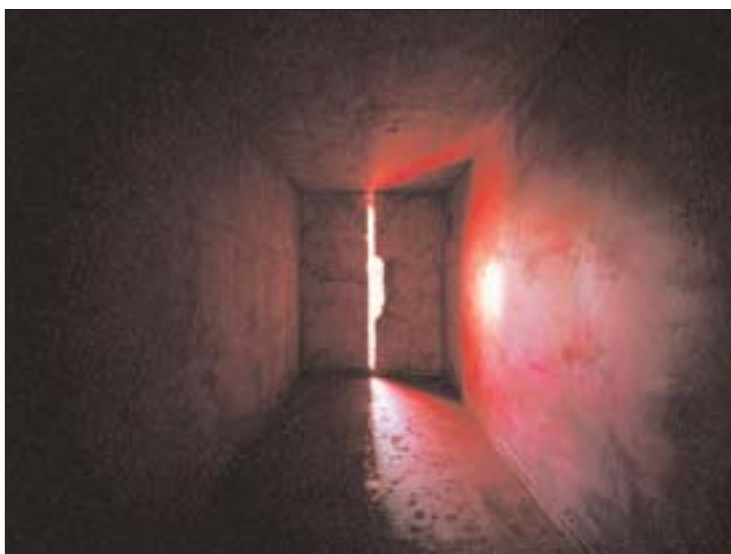
Trois Femmes à la Fontaine (La source), Fontainebleau, été 1921

Huile sur toile, 203,9x174cm. The Museum of Modern Art, New York

Note d'atelier Georges Rousse

Aux débuts, mon histoire se déroulait dans des lieux abandonnés, les plus délabrés que je trouvais. J'arrivais avec quelques pots de couleurs et, animé par une énergie et une irrésistible envie d'action, je me lançais à la réalisation de grandes fresques peintes, les plus simples qui soient. J'étais animé par une sorte d'urgence, de pari, de terminer dans la journée mon projet photographique pour être au plus près de "l'instantané". Certains de mes premiers travaux imitent ainsi la manière très économique – en réserve même – de certaines œuvres de Matisse. Le but recherché était d'introduire la couleur par le "tableau" dans un lieu vétuste, en tout cas abandonné, et souvent incolore.

Je disais à l'époque : "La couleur, c'est la peinture", sans chercher à donner à cette couleur un sens particulier, préoccupé par le dessin et par l'occupation des lieux pour établir une relation pertinente de la peinture à l'espace.



Georges Rousse
Latina, 1987. Photographie.

Mon expérience quotidienne s'attachait surtout à tout voir par la peinture et puis tout traduire en "image". Les natures mortes peintes sur les murs, puis photographiés, témoignent de ce goût pour l'instant immobilisé, un instant qui l'était à deux reprises : une première fois par le dessin, une seconde par l'image.

Niçois d'origine, j'ai souvent visité les différents lieux de Matisse dans la ville. Son livre sur les genoux, j'y ai fait mon apprentissage de l'espace et de la couleur, mais c'est en arrivant à Rome que mon regard s'est éclairci. Si je découvrais la ville, ses couleurs et ses lumières m'étaient familières et elles précipitèrent la mise en relation des éléments plastiques de ma philosophie.

"L'atelier rouge" est éprouvant pour quelqu'un qui voudrait l'habiter. *Habiter* un tel lieu demande un courage particulier pour affronter de plein fouet la couleur. Les murs sont rouges.

Le sol et les meubles sont rouges. Les parties hors champ également. Les tableaux qui y sont représentés s'ouvrent comme des fenêtres vers d'autres espaces plus clairs, créant tout un jeu de perspectives dans cet aplat résolument rouge. Ces ouvertures, copies de tableaux, mémoires de l'artiste, m'apparaissent comme des images gravées sur la rétine éblouie, après avoir regardé le soleil. J'ai voulu à mon tour *habiter* certains lieux, sans doute toujours le même, de ville en ville, d'espace en espace, avant de comprendre que la lumière est indispensable pour qui veut habiter la peinture. En tout cas l'écrire par la photographie. ■



Henri Matisse

L'atelier Rouge, 1911

Huile sur toile, 191x219cm. Museum of Modern Art, New York

Note d'atelier Natacha Lesueur



Natacha Lesueur

Sans titre, 2001, photographie couleur contrecollée sur aluminium, Plastification ultrabrillante

1 → 150 x 117 cm 2 → 150 x 117 cm 3 → 150 x 117 cm 4 → 125 x 98 cm 5 → 139 x 100 cm

Picasso ne lisait pas Vogue, pas en 1951,
pas en avril, pas en juin.
Picasso ne s'intéressait pas beaucoup (ou alors qu'un temps)
aux mariées.
Il ne s'intéressait que fortuitement
aux robes légères,
aux blouses, aux croisières en été.
Et d'ailleurs, Picasso, quoi faire
de six, oui, six croisières d'été ?
En mai, pourtant,
la revue mensuelle imprimée en France, vendue cinq cent francs d'alors
publie un compte-rendu :
"Pour la première fois, Picasso vedette de Picasso".
Il s'agit de cinéma
et Picasso feuillette un exemplaire de la revue.
Les photos sont de mode, les voyages, de noce,
les collections d'été sont très blanches, les robes très virginales,
les mariées très célibataires, trop célibataires, même.
Tellement célibataires que Picasso, mine de rien, sans avoir l'air d'y toucher,
d'y penser, même,
comme au téléphone
parfois
on griffonne
(je sais pas vous mais moi),
Picasso, donc, leur colle, à ces vierges, entre les pattes,
satyres, phallus, curé soufflant,
quelques taches de sang,
des surcharges à l'encre noire,
sans forcer, si naturellement que chaque graffiti
s'impose avec évidence comme le seul graffiti
possible et souhaitable
à cet endroit..
Mieux, parfois, l'image paraît faite pour le graffiti
Et semblerait inachevée sans
du Picasso
qui ignorait alors que certaines photos
signées Robert Randall étaient en réalité de Doisneau Robert.
Plus tard, du même, sous cette fois son vrai nom,
on connut à Vallauris un portrait du peintre
qui exhibe une des pages caviardées.
Puis on n'en entendit plus parler.



Pablo Picasso

Couverture du magazine Vogue Mai 1951

Note d'atelier Claire-Jeanne Jézéquel

J'aurais pu choisir *Les tapis rouges*. Pour les plans horizontaux et verticaux, qui s'y confondent, ramenés à la surface de la toile. Parce que ces plans superposés débordent, repoussent les bords. Parce que ces tapis sont des feuilles, que leurs plis donnent corps à des espaces, dans lesquels il y a mille images, ou bien aucune.

Un tapis, un rideau... D'abord c'est plat, sans corps, mais cela se soulève, se plie, et cela crée des espaces, ou bien cela découpe des surfaces. Dans les chasubles aussi, le dessin est une incision, la surface est celle d'un volume déployé, en expansion.

Le sous-titre dit : "La fenêtre". Je ne suis pas obligée de le croire, sauf à regarder, non pas un au-delà du cadre, qui n'existe pas, puisque tout est "là", mais ce qui devrait cadrer : le cadre, ou plutôt ici la ligne, l'ourlet, tout ce qui se passe sur les côtés, qui finalement ouvre et excède le tableau. Un rideau jaune, donc, qui court sur un bord, de biais. Au bord d'un territoire, jaune et bleu, dont je ne sais préciser l'étendue, ni l'échelle. J'aimerais décrire cela ainsi : quelque chose qui a lieu dans un coin, au bord d'une étendue de matière, de couleur. Une ligne d'accident, une tension, quelque chose qui se fronce et ramasse toute la densité d'un espace calme. Une partition d'espace, juste.

J'aime, et cela me tient en suspens, que le motif soit très assuré à la lisière, évidemment décentré, tourné vers le dehors. Évidemment ?

Que le sentiment de l'ouverture, du fragment, d'un espace laissé vacant aux yeux du monde, soit aussi simplement donné à voir dans une œuvre me paraît être une des choses essentielles dans l'art, une de celles que j'aimerais atteindre, peut-être ? L'art comme l'inverse d'une pétition de principe, le contraire d'une parole autoritaire, qui s'autorise de... L'époque, la morale... Cela donne l'ironie d'un rideau ouvert, qui est tout sauf littéralement un rideau ouvert. La forme, la couleur, l'espace, aigus et précis, désinvoltes en même temps.

Quand je constate l'écho que ces œuvres font résonner en moi, d'abord, cela m'étonne. Puis je comprends. C'est cet espace feuilleté, en déploiement. C'est le dessin comme coupe. C'est la simplicité de cette œuvre sans sujet à quoi la réduire, sans métaphore ni récit pour la soutenir, dont l'exigence est de se placer au-delà de toute démonstration. Elle ne brode pas sur le banal, l'ordinaire. Elle ne joue pas à la radicalité, ni ne mime l'absence, le retrait. Sa simplicité n'est pas un spectacle, mais une expérience. ■



Claire-Jeanne Jézéquel

Ça tombe à plat (02), 2001-2002

Contreplaqué souple, mastic, couleur, tréteaux, 2m x 1,35m x 2,70m.

Courtesy galerie Xippas



Henri Matisse
Le Rideau jaune, 1914-15
Huile sur toile, 146x92cm.

Note d'atelier Alain Kirili

Matisse et Picasso sont les deux géants du XXe siècle. Leur art en appelle à l'émotion et, avec eux, nous sommes dans la grande question de l'incarné, c'est-à-dire des enjeux de vie, de mort et de sexualité. À l'orée du XXIe siècle, leur exemple est d'autant plus essentiel que négativité, distanciation et désenchantement sont les formes privilégiées de l'intellectualisme occidental. Or la grande question de l'incarnation s'opère à travers la sculpture, non pas construite, mais modelée. La quasi-totalité du XXe siècle est passée à côté d'une compréhension du modelé, le censurant sous prétexte que ce serait un art du passé, d'émotion intense et d'implication tactile. La terre, l'argile ne sont-elles pas la métaphore la plus extraordinaire de la chair ?



Alain Kirili
Ariane, messagère des Dieux, II, 1990
 Ciment, 87x36x46cm.

Cette tête de Boisgeloup figure pour moi l'aboutissement de toutes ces questions à propos de l'incarnation. C'est une bombe, et ce qui est formidable en elle c'est cette énergie merveilleuse de l'homme : l'énergie sexuelle. Si, avec sa série des *Jeannette* – et plus particulièrement la *Jeannette V* de 1913 – Matisse exprime, avant même Picasso, une telle sensation, la réponse de celui-ci en 1932 est encore plus puissante par cette façon qu'elle a d'affirmer la transformation du désir, des enjeux de libido. Chez lui, les yeux deviennent testiculaires et le nez prend la forme d'un phallus : le visage de la femme et les organes masculins forment dès lors la totalité de l'énergie du monde : Picasso crée là un chef-d'œuvre majeur, l'une des plus impressionnantes sculptures de l'art moderne. Il s'inscrit pleinement dans la suite du *Balzac* de Rodin, qui, bien avant Freud, est le premier à avoir abordé cette question de la création et ouvert la sculpture dans toute sa force phallique et sexuée. Cette voie royale qui mène de l'œuvre de Rodin à celle de Picasso nous investit d'une formidable charge et d'une volonté résolue de résistance. Elle nous raccroche au pur plaisir de l'art et nous renforce dans la conviction des rapports entre création et sexualité. Le tirage en ciment gris de la tête de Boisgeloup qui avait été faite pour le pavillon espagnol en 1937 et que conserve le musée d'Antibes confère à cette œuvre une rudesse et une qualité d'émotion rare qui, tout en lui retirant un peu du précieux du bronze, l'actualisent et la modernisent. À l'instar de Michel-Ange, Picasso laisse le processus d'exécution apparaître de sorte qu'une partie rend compte de la chair blessée même de la sculpture. On ne peut mieux vouloir sanctionner l'implication de l'inconscient et ses enjeux de dépenses pulsionnelles. ■



Pablo Picasso

Tête de femme aux grands yeux, Boisgeloup, 1931-32

Ciment, 86x32x48,5cm. Musée Picasso d'Antibes