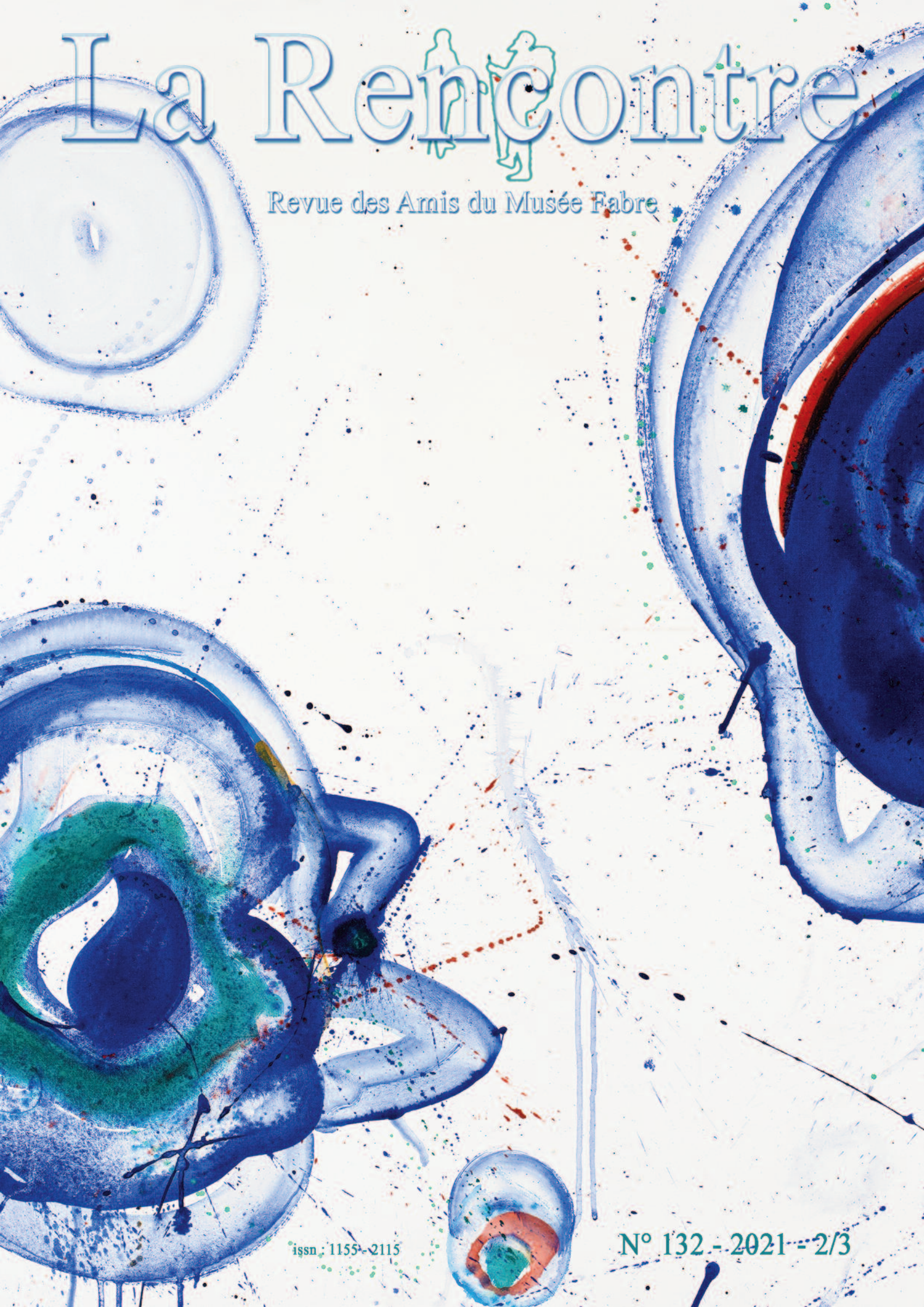


La Rencontre



Revue des Amis du Musée Fabre



issn : 1155-2115

N° 132 - 2021 - 2/3

Picture in Blue

Sam Francis naît en 1923 en Californie. Rien ne le prédestine à une carrière artistique. Il entreprend des études de médecine qui sont interrompues par la guerre. À 20 ans, en 1943, il s'engage dans l'US Air Force. Au cours d'un entraînement, son avion s'écrase en plein désert, le contraignant à des années d'hôpital suite à une blessure de la colonne vertébrale. Allongé sur son lit, son regard est attiré par les ombres et lumières qui se meuvent sur le plafond, à la fois fluides, dansantes et changeantes. Il commence alors une aquarelle pour capter ces effets lumineux. Il persévère dans cette entreprise, d'abord pour survivre – « *ma peinture est venue de la maladie. J'ai quitté l'hôpital à travers ma peinture. Je souffrais dans mon corps (...) et c'est parce que je fus capable de peindre que je pus me guérir.* » – mais aussi pour comprendre « *la substance dont la lumière est faite* ». Après des études d'art à l'université de Berkeley, désireux de connaître la peinture européenne et muni d'une bourse, il s'installe à Paris où il découvre les différentes expressions de l'abstraction lyrique. Il suit des cours dans l'atelier de Fernand Léger et noue des liens d'amitié avec de nombreux artistes. Toujours pris dans ses recherches sur la composition de la lumière, il s'éloigne de l'abstraction américaine et se rapproche de Monet dont il admire le foisonnement des touches colorées et le rendu atmosphérique dans les *Nymphéas*. Il admire Matisse, qui dessine dans la couleur, et les vibrations chromatiques de Bonnard. L'autre préoccupation de Sam Francis est de « *transmettre l'impression d'infini* », sensation déjà ressentie par l'artiste dans l'immensité du désert où se confondent la terre et le ciel. De 1950 à 1955, ses œuvres de plus en plus monumentales offrent des plages de blanc sur lesquelles des formes colorées sont repoussées

aux confins de la toile. « *J'ai le sentiment que le blanc est pareil à l'espace qui s'étend entre les choses... Pour moi, puisque le blanc est l'expression de toutes les couleurs, il perd son immédiateté, il se situe hors du temps, alors que le bleu ou le rouge, par exemple, ne m'apparaissent que comme des moments* ».

Blue Balls : cette œuvre fait partie d'une série qui s'étend sur une période de 3 ans, de 1960 à 1963. Sur une large plage blanche, des formes cellulaires, à dominante bleue, semblent flotter dans un espace cotonneux. Tout autour une myriade de petits éclats colorés s'éloignent ou se rapprochent d'elles, créant ainsi une dynamique. L'œil, balayant la toile, perçoit ce mouvement. Cette toile abstraite est pourtant intensément liée à un épisode extrêmement douloureux dans la vie de Sam Francis. Suite à une grave maladie rénale, il est hospitalisé pendant de longs mois et diminué physiquement. La toile devient le champ sur lequel l'artiste peut exprimer sa douleur au moyen de la couleur bleue qui, selon ses propos, apparaît comme la description d'un moment. Quant à la couleur verte, au centre de ces formes cellulaires, elle peut évoquer l'agression du mal qui le détruit. Cette série prend fin à la sortie de l'hôpital.

« *Les peintures des " Blue Balls " reflètent un artiste déterminé à faire entrer la ferveur émotionnelle de l'expressionnisme abstrait dans un nouveau monde courageux de l'art des années 60, un monde dans lequel le style, la sous-estimation émotionnelle et l'exagération formelle étaient les objectifs primordiaux* » (R. Smith, Review/Art ; *Sam Francis, à la hauteur de ses pouvoirs*. The New York Times, 7 juin 1991)

ÉLIANE AUJALEU

EN COUVERTURE : SAM FRANCIS, *BLUE BALLS* (DÉTAIL), vers 1961-1962, h/t, 107 x 138 cm, Stockholm, Moderna Museet, donation Pontus Hulten, 2005

Pour proposer un texte à la revue *La Rencontre*

Adressez vos textes, de préférence sous forme de fichier informatique, au responsable de la commission : edouardaujaleu@gmail.com, ou sous forme de texte imprimé à l'adresse postale : Édouard Aujaleu, résidence des Colinnes d'estanove, 47 rue Jacques Tati, 34070 Montpellier.

Les textes ne doivent pas comporter plus de 3 000 mots, avec des intertitres si possible.

Des illustrations doivent être fournies (sous format informatique : fichiers TIFF, 300 dpi éventuellement JPEG, 1 Mo min. ; ou sous forme de photos, reproductions de bonne qualité) ou du moins leurs sources doivent être indiquées. Pour les problèmes d'illustration, contactez : J.P. Spieth, spiethjeanpaul@gmail.com

Le comité de rédaction prend les décisions de publication.



SOMMAIRE

1 EDITORIAL

Éd. Aujaleu

AU MUSÉE FABRE

2 Une saison abstraite au musée Fabre

M. Hilaire

4 United States of Abstraction Artistes américains en France 1946 - 1964

M. Marron-Wojewodzki

10 Chroniques picturales du règne de Charles IX

M. Pagès

ESSAIS

15 Variation sur des figures du confinement

Éd. Aujaleu

19 Viallat en toute liberté

P. Manuel

25 AYEZ L'OEIL

Pieter Boel, *Études de « Chèvres de Perse »*

M. Morestin

La Rencontre

Revue quadrimestrielle éditée par
l'Association des Amis du Musée Fabre
2^{ème} rue Montpellieret - 34000 Montpellier
Directeur de publication : Edouard Aujaleu.

Comité de rédaction :

Éd. Aujaleu - K. Boudjakdji-Lacoste
A. Diez - A. Millat - M. Molinari - M. Morestin
G. Pallarès - J. P. Spieth - M. N. Véran

Conception graphique : J. P. Spieth
Assistants : A. Diez

Impression : Imp'Act Imprimerie
Dépôt légal juin 2021.

Ce numéro de **La Rencontre** a été tiré
à 1100 exemplaires.

Bulletin AMF – INFOS
Supplément joint à La Rencontre

Paris – New York Les Américains à Paris

L'historiographie de l'art contemporain repose sur un récit devenu largement dominant dans les catalogues d'expositions, les revues " grand public " et les ouvrages critiques. Après 1945, l'art américain aurait mis fin à l'hégémonie française ; New York aurait volé à Paris l'idée d'art moderne. Un livre récent met en cause ce " mythe " de l'histoire de l'art : « La scène internationale des avant-gardes artistiques ne fut pas plus centrée sur New York après 1945 qu'elle ne le fut sur Paris dans les décennies précédentes¹ » D'autres centres que New York étaient actifs dans les années 50 et 60 : Milan, Düsseldorf, Amsterdam, Stockholm, Bruxelles, Tokyo ou São Paulo. Le nationalisme américain et sa domination diplomatico-économique sont certainement à la source de cette vision du triomphe de l'art américain et le thème du déclin de l'art français est une constante chez les critiques d'art américains dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle.

L'exposition « United States of Abstraction. Artistes américains en France, 1946-1964 » présentée par le musée Fabre permet d'aborder d'un œil neuf un épisode de cette histoire de l'art moderne. Dans le Paris des années 50 se côtoyaient des français comme Georges Mathieu, Pierre Soulages, Jean Degottex ou Nicolas de Staël, des allemands, Hans Hartung ou Wols, un chinois, Zao Wou-Ki, un hongrois, Simon Hantai, un canadien Jean-Paul Riopelle et des américains, Sam Francis, Joan Mitchell, Shirley Jaffe, Kimber Smith ou James Bishop. Les marchands et les critiques contribuèrent alors à imposer une nouvelle catégorie d'expression picturale qui rassemblait l'abstraction lyrique, l'art " informel " ou " autre " (selon l'expression de Michel Tapié) et l'expressionnisme abstrait. Paris restait un foyer de confrontations artistiques. Mais il ne faut peut-être pas surestimer l'impact du séjour parisien des peintres américains : beaucoup venaient en France grâce à une bourse et parce que la vie y était peu chère. L'internationalisation et la fortune de la peinture américaine furent alors prises en charge par des critiques aux accents nationalistes, de grands collectionneurs et hommes d'affaires, suivis par les musées et les fondations.

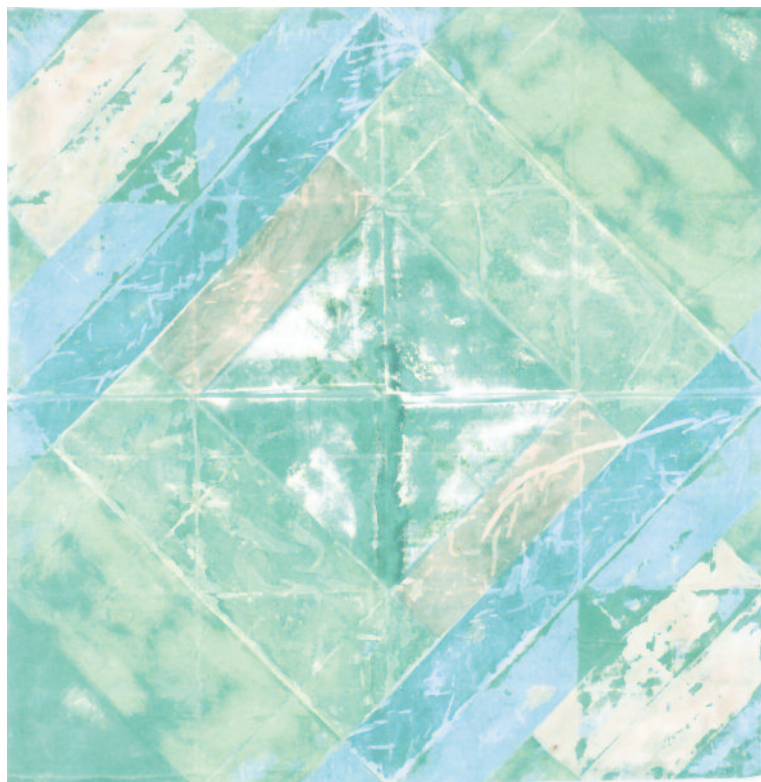
Le mérite de l'exposition du musée Fabre réside dans la possibilité de prendre conscience de l'extraordinaire diversité des œuvres, loin des catégories trop restrictives, et de permettre une appréciation esthétique indépendamment du contexte politico-économique.

ÉDOUARD AUJALEU
PRÉSIDENT DES AMF

¹ Béatrice Joyeux-Prunel, *Naissance de l'art contemporain. Une histoire mondiale/1945-1970*. CNRS éditions, 2021

Une saison abstraite au musée Fabre

Entretien avec Michel Hilaire, conservateur général du patrimoine, directeur du musée Fabre.



André-Pierre Arnal, *Pliage*, 1972, huile sur toile libre, 217 x 213 cm. Musée Fabre Montpellier Méditerranée Métropole/photographie Frédéric Jaulmes. ADAGP Paris 2020

2

AMF : Comment situez-vous les expositions de « *La saison contemporaine* » et des « *Artistes américains en France, 1946-1964* » dans la politique d'exposition du musée ?

Michel Hilaire : L'année 2021 a été quelque peu bousculée depuis de longs mois avec la crise sanitaire ; je suis très heureux d'avoir sauvé cette saison, car il a même été question de supprimer le plus gros projet : « *United States of Abstraction* ». La négociation avec notre partenaire, le Musée d'Arts de Nantes, a permis d'aboutir à un juste équilibre du nombre acceptable de semaines d'ouverture publique aussi bien à Nantes qu'à Montpellier qui accueillera l'exposition du 6 août au 31 octobre. Ces dates permettent de pouvoir toucher d'autres publics à la rentrée, notamment le jeune public, scolaire et étudiant, qui est moins accessible lors d'une exposition d'été.

Les trois projets de la « *Saison contemporaine* » (André-Pierre Arnal, Pierrette Bloch et Stéphane Bordarier) ont été élaborés depuis longtemps et s'inscrivent dans une politique globale d'enrichissement des collections du musée Fabre, en fonction d'artistes qui entretiennent des liens, soit stylistiques, soit personnels, avec la collection du musée Fabre. Depuis une quinzaine d'années, nous avons mis en place des projets dans les salles d'expositions, ou au

fil des collections, rendant hommage à toute une génération d'artistes associée, de près ou de loin, au mouvement *Support/Surface* et qui a entretenu des liens très privilégiés avec la galerie Jean Fournier à Paris. Nous avons déjà rendu hommage à Stéphane Bordarier en 2010, à Pierrette Bloch en 2009 ou à André-Pierre Arnal. Ce dernier était déjà présent dans les collections, avec un fonds significatif de ses recherches de la fin des années 60, autour de la matérialité de la peinture, durant ces moments très importants où il a été associé à Daniel Dezeuze et Vincent Bioulès dans tous ces mouvements contestataires des années 1968 et 1969 qui ont donné naissance à *Support/Surface*. Pour chaque artiste, la négociation, l'achat d'œuvres suivi de dons, l'exposition et la publication de catalogues permettent d'enrichir le fonds du musée. Cette politique s'inscrit dans une lignée : nous avons procédé de même avec Jean-Michel Meurice en 2018. Pour l'avenir nous sommes en train de travailler avec deux autres artistes très importants, Didier Demozay et Dominique Gauthier, déjà présents dans la collection du musée Fabre mais jamais exposés de façon éloquent. Nous commençons à nouer des liens avec un autre artiste, Christian Jaccard, qui travaille à Paris et à Saint-Jean-du-Gard, mais qui n'est pas encore dans le fonds.

Ce travail s'inscrit dans la durée ; il est totalement axé sur l'animation du parcours des collections permanentes avec le dessein de faire venir du public dans ces collections pour découvrir Arnal dans les salles voûtées, Bordarier dans l'atrium Richier et, au deuxième étage, Pierrette Bloch qui était une proche amie de Pierre et Colette Soulages. Ces accrochages donnent du sens au parcours de la collection, créent des familles d'artistes et des complémentarités. Dès la réouverture du musée Fabre, le partenariat avec la galerie Fournier s'est traduit par des achats et des dépôts (Simon Hantäi, Shirley Jaffe, James Bishop). L'enrichissement du fonds du musée va dans le sens d'une cohérence de la collection. Tout récemment, nous avons pu acheter deux pièces exceptionnelles de Pincemin et des toiles libres de Meurice lors de la vente Daniel Cordier, marchand d'art et secrétaire de Jean Moulin. Pendant la très longue fermeture du musée Fabre, le marché de l'art a été extrêmement actif, abondant, et a proposé des choses tout à fait extraordinaires dans tous les domaines, aussi bien dans la peinture ancienne que contemporaine ; et le musée, dans la mesure de ses moyens, a essayé d'être présent et de suivre cette actualité pour enrichir le fonds.

AMF : En ce qui concerne l'abstraction américaine au lendemain de la seconde guerre mondiale, des travaux récents d'historiens et de sociologues revisitent la thèse prétendant que New York a volé l'art contemporain à Paris. À côté de New York et de Paris, d'autres centres étaient actifs sur la scène mondiale de l'art. Est-ce que cette exposition vient au secours de cette thèse ?



Pierrette Bloch, *Sans titre*, 1964, huile sur toile et châssis, 46 x 38 cm. Musée Fabre Montpellier Méditerranée Métropole/ photographie Frédéric Jaulmes. ADAGP Paris 2020

M. Hilaire : Ce qui est certain, c'est que cette exposition va extrêmement surprendre par la diversité des artistes qui sont montrés et la richesse des œuvres, dont certaines inédites, peu connues du grand public qui a retenu surtout quelques noms comme Ellsworth Kelly, Sam Francis ou Joan Mitchell. L'idée de cette exposition, c'est d'être assez exhaustif et surtout de montrer la vitalité de ce foyer français. Beaucoup de raisons expliquent la présence de ces américains au lendemain de la guerre : ceux qui avaient combattu et qui bénéficiaient d'une bourse ont pu s'inscrire à l'École des beaux-arts, d'autre part l'Europe exerçait une forte attraction et les artistes se disaient qu'ils allaient aussi pouvoir aller en Italie, en Grèce et puis, éventuellement, faire une escale à Paris et visiter aussi le sud de la France. Il y a aussi ceux qui étaient attirés par le mythe artistique encore vivace des grands génies du XXe siècle comme Fernand Léger, Picasso, encore vivant, et Matisse qui venait de disparaître. Paris bénéficiait d'une aura intellectuelle avec ses écrivains et philosophes ; la ville était encore très attractive pour tous ces artistes avec ses foyers de l'art moderne, et la vie y était encore très séduisante avec l'ambiance des cafés, la beauté de la ville. Le mythe de Paris fonctionnait encore et on a un peu trop dit qu'au lendemain de la guerre tout était passé à New York – ce qui n'est pas tout à fait vrai. D'ailleurs, beaucoup de ces artistes ont définitivement choisi l'Europe, en tout cas Paris et la France : par exemple Shirley Jaffe ou James Bishop qui a été l'un des artistes emblématiques de la galerie Fournier avec Joan Mitchell. L'activité des galeristes

parisiens était extrêmement foisonnante : Jean Fournier, dans sa librairie-galerie du boulevard Kléber dans les années 50, puis rue du Bac dans les années 60, a soutenu et organisé des expositions avec Shirley Jaffe, James Bishop, Joan Mitchell, Jean Paul Riopelle ; il a organisé une exposition hommage à Kimber Smith juste après sa disparition en 1981.

Tous ces artistes américains ont été déterminants pour la génération *Support/Surface*. Buraglio, Bioulès, Viallat, Clément, Parmentier, tous ces jeunes ont découvert la peinture américaine à travers la présence des artistes américains en France, mais aussi à travers les expositions des galeries. Dans ce rôle de passeur, Fournier et bien d'autres ont fécondé cette génération qui était à la recherche de la couleur et du renouvellement de l'abstraction, avant les expérimentations autour de la déconstruction du tableau dans la deuxième partie des années 60. Le catalogue de l'exposition "*United States of Abstraction*" est presque le deuxième tome du catalogue de l'exposition inaugurale de 2007, publié aux éditions Actes sud, « *La Couleur toujours recommencée, hommage à Jean Fournier, marchand d'art à Paris (1922-2006)* ».

Ces quatre expositions constituent un dispositif sur la peinture abstraite et le triomphe de la couleur. Tout le travail de Bordarier est lié à la couleur avec cette technique de la fresque qui pose les pigments de couleurs dans de la colle encore fraîche dans un laps de temps très limité. Et ce qui me frappe chez Arnal, c'est cette extrême jubilation de la couleur, des jaunes, des rouges, des verts, des bleus, extrêmement audacieux, ce sont des couleurs qui claquent vraiment comme un drapeau dans ses toiles qui donnent l'impression d'avoir été fripées, pliées, froissées la veille. La saison abstraite du musée Fabre présente donc une grande cohérence dans ses choix.

Propos recueillis par Édouard Aujaleu



Stéphane Bordarier, *I.VII.2016*, 2016, huile et acrylique sur toile, 175 x 175 cm. Musée Fabre Montpellier Méditerranée Métropole, photographie Frédéric Jaulmes

UNITED STATES OF ABSTRACTION.

ARTISTES AMÉRICAINS EN FRANCE 1946-1964



Kimber Smith, *Sans titre III*, 1959, gouache et acrylique sur papier, 54 x 50 cm, Paris, Galerie Jean Fournier
Photo : courtesy Galerie Jean Fournier / Alberto Ricci, Duncan Smith

4

Au sortir de la seconde guerre mondiale, la géographie mondiale de l'art semble bouleversée, et la prééminence de Paris remise en cause. La scène artistique new-yorkaise, notamment, prend une place de premier plan, autour des représentants majeurs de l'expressionnisme abstrait que sont Jackson Pollock, Mark Rothko ou Willem de Kooning.

Paris continue néanmoins, durant les décennies 1940 et 1950, d'attirer les artistes, et parmi eux de nombreux américains. Grâce à la bourse du G. I. Bill, créée en 1944 par l'état fédéral américain qui permet aux anciens combattants de financer leurs études, plus

de quatre cents artistes se sont installés à Paris, s'inscrivant à l'École des beaux-arts de Paris ou dans les ateliers de la Grande Chaumière. Si certains resteront vivre en France définitivement, beaucoup ne font qu'une partie de leur carrière dans la Ville Lumière, et ils y viennent pour des raisons différentes : l'attrait culturel de Paris, ses musées et ses maîtres, la découverte de l'Europe, la possibilité de créer sans réelle contrainte grâce à la bourse, ou la recherche d'une plus grande liberté.

S'appuyant sur trois constellations d'artistes, l'exposition *United States of Abstraction. Artistes américains en France (1946-1964)* s'intéresse au

développement d'une certaine forme d'art abstrait par les artistes américains émigrés dans l'Hexagone. La première section examine la tentative du critique d'art Michel Tapié de rassembler des artistes de différentes nationalités sous la bannière de l'Art autre. La seconde démontre que la position devenue périphérique de la capitale parisienne pouvait constituer un lieu d'expression artistique détaché d'un certain nombre d'enjeux nationalistes, sociaux ou politiques. Enfin, la troisième observe comment un groupe d'artistes ont renouvelé en profondeur, durant leur séjour en France, les enjeux de l'Abstraction géométrique.

Les autres de l'« Art autre » : Michel Tapié et l'art américain

« *Ou bien tu étais ami avec Michel Tapié, ou bien tu n'exposais pas du tout* ». Kimber Smith, artiste américain installé à Paris entre 1954 et 1964, résumait ainsi le rôle majeur joué par le critique et commissaire d'exposition Michel Tapié dans l'observation et la promotion des artistes présents à Paris au sortir de la Seconde Guerre mondiale.

À cette époque, la France est le centre d'une intense activité de critique d'art, d'expositions et de publications, qui tentent d'ouvrir de nouvelles perspectives artistiques. Michel Tapié de Céleyran (1909-1987), musicien, lointain descendant de Toulouse-Lautrec, devient dans les décennies 1940 et 1950 le conseiller artistique de nombreuses galeries (René Drouin, Nina Dausset, Paul Facchetti, Rodolphe Stadler). Il est le premier, loin des querelles nationales, à promouvoir une vision internationale de l'art qu'il défend, et témoigne d'un véritable intérêt pour l'art américain. À travers plusieurs expositions et publications, Michel Tapié s'attache à mettre en évidence les oppositions et les points communs entre les scènes française et américaine. Venant d'un pays qu'il juge vierge de tradition artistique, les



Paul Jenkins, *Phenomenon Yellow Ribbon*, 1964, acrylique sur toile, 81 x 116 cm, Musée de Grenoble
Photo : Ville de Grenoble / Musée de Grenoble-J.L. Lacroix / © ADAGP, Paris, 2021

artistes américains, notamment par le biais de ceux installés alors à Paris, nourrissent son concept d'Art autre : l'idée d'une avant-garde internationale caractérisée par une esthétique de l'informe, qui privilégie l'expressivité et qui met au cœur la spontanéité du geste de l'artiste et sa liberté totale.

Personnalité complexe et ambivalente, Tapié n'a eu de cesse d'exercer une fascination sur les artistes qu'il défendait. En témoigne la publication en 1956 à New York, par l'artiste américain Paul Jenkins, d'*Observations of Michel Tapié*, compilation de portraits de Tapié par différents artistes qui lui rendent tous hommage. Paul Jenkins était en effet subjugué par le critique : « *Quelle belle présence cet homme possède. J'étais à Saint-Germain, buvant une bière au Flore. Je regarde de l'autre côté de la rue et je vois Tapié à l'arrêt de bus. C'était la première fois que je le voyais de loin. [...] L'autobus aurait très bien pu être un char de gladiateurs avec six chevaux blancs sur le point de décoller pour le soleil.* »

Mais, plus que le fait d'un seul homme, la découverte et la promotion de l'art américain par Michel Tapié résultent d'un réseau d'acteurs, dans lequel les peintres français et américain, Jean Dubuffet et Alfonso Ossorio, jouent un rôle de premier plan. Tapié rencontre Dubuffet en 1944, collectionne son œuvre et préface son exposition *Corps de Dames* à la Pierre Matisse Gallery de New York en 1951. Dubuffet est en effet l'un des artistes français les plus soutenus aux États-Unis à cette période, et son travail intéresse notamment le collectionneur et artiste américain Alfonso Ossorio arrivé à Paris en 1949. Sa peinture, faite d'une matière épaisse et hétérogène, ainsi que ses positions idéologiques contre la culture bourgeoise, influencent nombre d'artistes américains, dont Leon Golub, présenté dans l'exposition, qui s'installe en France à la fin des années 1950. A Paris, Ossorio est introduit par Dubuffet auprès de Tapié, qui organise en 1951 la manifestation « *Peintures initiatiques d'Alfonso Ossorio* ». Il est par ailleurs l'ami et le mécène de Willem de Kooning et Jackson Pollock : c'est lui qui apporte à Tapié une douzaine de toiles de ce dernier en

1952, pour la première exposition personnelle de Pollock en France, dont l'introduction au catalogue, « *Jackson Pollock avec nous* », donne le ton : « *Voici pour la première fois à Paris un ensemble d'œuvres de Jackson Pollock, l'un des plus prestigieux représentants de l'aventure picturale américaine de maintenant. Il me plaît de lancer une telle bombe dans le milieu artistique parisien trop souvent sûr; quant à lui, d'une garantie de tout repos* ». L'œuvre de Jackson Pollock aura une nette influence sur Ossorio dont la peinture, d'abord marquée par les principes surréalistes, s'oriente, dès le début des années 1950, vers l'expressionnisme abstrait.

En 1951, c'est avec l'artiste français Georges Mathieu que Michel Tapié organise à la galerie Nina Dausset l'exposition *Véhémences confrontées*. Ainsi que le proclame l'affiche, l'exposition met en scène

« *pour la première fois en France la confrontation des tendances extrêmes de la Peinture non-figurative américaine, italienne et de Paris présentée par Michel Tapié* ».



Alfonso Ossorio, *Le Guerrier, la Colombe et la Chouette*, 1954-1955, huile sur toile, 253 x 168 cm, Genève, Fondation Gandur pour l'art
© Fondation Gandur pour l'Art, Genève / Sandra Pointet © Ossorio Foundation



Jean Paul Riopelle, *Sans titre*, 1964, technique mixte sur papier, 137 x 390 cm, Paris, Galerie Jean Fournier
© courtesy Galerie Jean Fournier- Photo Alberto Ricci / © ADAGP, Paris, 2021

L'accrochage donne à voir de manière inédite des œuvres de Jackson Pollock et Willem De Kooning, associées à celles de plusieurs artistes américains présents à Paris comme Alfred Russell, Jean Paul Riopelle (canadien), et rapprochées des artistes de l'École de Paris dont Hans Hartung, Georges Mathieu et Wols. Le texte-manifeste associé à l'exposition souligne la construction théorique opérée par Tapié, qui cherche à redéfinir les contours de l'abstraction, loin des débats critiques alors prédominants en France. Michel Tapié assimile et confronte ces deux scènes artistiques l'année

suivante dans le cadre d'une exposition et d'un ouvrage intitulés *Un art autre*. Ce concept d'Art autre, aux contours flous, prône l'indétermination et l'inconnu. Tapié y met en avant un "art de maintenant", faisant table rase des traditions et associant à une forme d'héroïsme l'acte créatif, perçu par le critique comme une "aventure totale". En préambule du livre, il affirme ainsi : « *Il ne peut être d'art aujourd'hui que stupéfiant* ».

Paris est une île

Durant cette période d'intense remise en cause des rapports de force de la géographie occidentale de l'art vivant, la France devient pour certains artistes américains un refuge, offrant solitude et liberté, loin des contraintes et pressions qu'exercent le poids croissant de l'École de New York, les galeries et critiques new-yorkais. Parmi ces artistes se trouve un groupe d'amis constitué autour de Sam Francis, Jean Paul Riopelle, Joan Mitchell, Shirley Jaffe, Norman Bluhm, Kimber Smith, Paul Jenkins et sa compagne Alice Baber, qui croisent la route du jeune hongrois Simon Hantaï. Des personnalités telles que Georges Duthuit, critique d'art et spécialiste de l'œuvre d'Henri Matisse, le galeriste Jean Fournier, ou encore l'attachée culturelle à l'ambassade des États-Unis, Darthea Speyer, qui pilote la programmation du Centre culturel américain à partir de 1957, sont les loyaux défenseurs de ces artistes et les présentent ensemble dans plusieurs expositions de groupe.

Nombre de ces artistes sont également défendus, dès les années 1950, par le marchand Jean Fournier, dans la petite librairie Kléber, transformée en galerie. S'il connaissait grâce à Simon Hantaï le travail de Sam Francis et de Jean Paul Riopelle, qu'il expose dès 1957, Fournier remarque l'année suivante l'œuvre de Shirley Jaffe et Kimber Smith au Centre culturel américain de Paris. La première fera partie du groupe des peintres représentés régulièrement par la galerie, tandis que le second ne sera montré de son vivant qu'au sein d'accrochages de groupe. Le galeriste organise néanmoins, après la mort de l'artiste, une exposition-hommage rassemblant ses "amis de Paris". Fournier découvre par la suite au Salon de Mai de 1961 l'œuvre de Joan Mitchell qui le marque profondément, quelques années



Joan Mitchell, *Sans titre (La Fontaine)*, 1957, huile sur toile, 199 x 164 cm, Paris, Collection privée, © Estate of Joan Mitchell

avant d'installer sa nouvelle galerie rue du Bac, dans le quartier de Saint-Germain-des-Prés. Après l'exposition inaugurale, il fait appel à Riopelle pour occuper ses cimaises. L'arrivée de Joan Mitchell dans sa galerie, qui suit celles de Shirley Jaffe et de James Bishop, manifeste clairement la détermination de Fournier à accompagner cette communauté nouvelle que forment, après-guerre, les expatriés américains dont il partage l'attrait pour les couleurs denses et vives.

Si ces artistes ne font pas école, des similitudes formelles et des influences communes sont notables dans leur travail. L'idée d'une "peinture céleste", évoquée par le critique James Jones au sujet d'Alice Baber, est particulièrement pertinente pour traduire stylistiquement l'art de ces Américains de Paris. Parmi les œuvres réalisées par ce groupe, on remarque un ensemble de toiles où la matière picturale évanescence, transparente et extrêmement lumineuse se développe sur toute la surface du tableau. Sam Francis apparaît comme l'artiste pivot de cet art. Dans ses toiles entre 1950 et 1960, une place de plus en plus large est laissée au vide, que ce soit entre les couches qui laissent passer l'air au sein de la profondeur translucide de la couleur, ou entre les formes qui semblent flotter dans un espace gazeux ou liquide. Si l'œuvre de ces artistes présente bien des caractéristiques propres à la peinture américaine de cette période (le Color-field, le All-over), la notion de "paysagisme abstrait" leur a été plus spécifiquement attachée, soulignant l'influence de Claude Monet sur ces peintres qui découvrent à Paris les Nymphéas conservés à l'Orangerie. Shirley Goldfarb écrit dans ce sens : « *J'ai regardé Monet pour la première fois en France et, avec le tachisme, l'agressivité apprise en Amérique, j'ai fait un mélange. Avec les couleurs de Monet qui m'ont beaucoup plu, les couleurs impressionnistes que je vois dans le ciel de Paris, et une certaine agressivité américaine en moi, j'ai rassemblé les deux* ».



Sam Francis, *Towards Black*, 1950-1953, encre sur papier, 52 x 36 cm, Paris, Collection de Bueil & Ract-Madoux
© photo Jean Louis Losi, Paris / © ADAGP, Paris, 2021

Renouveaux américains de l'abstraction géométrique

Loin de l'expressionnisme abstrait, un groupe d'artistes américains qui se côtoient et partagent, pour certains, d'importants moments d'amitié à Paris, s'engage dans la voie de l'abstraction géométrique, aux formes simples faites d'aplats colorés. C'est le cas notamment d'Ellsworth Kelly, Jack Youngerman, et Ralph Coburn. Ils s'inscrivent, à première vue, dans une importante tendance de la scène française, défendue à Paris par des galeristes, telle Denise René, et montrée au sein du Salon des Réalités Nouvelles. Pourtant, les enjeux de leurs recherches sont bien différents : « *Je n'étais pas d'accord avec l'abstraction géométrique de cette période : elle était trop le fait de suiveurs purement formalistes,* » résume notamment Kelly. Ce dernier écrivait en effet vouloir faire un "art concret", de la pure représentation, sans transformation ou abstraction du réel. Un intérêt très fort est porté par les artistes américains dont il est question ici à la structure de la toile et à son organisation spatiale.

Kelly réalise ainsi une série d'œuvres en apparence géométriques, qui sont, dit-il, la "copie exacte" de motifs trouvés. Plusieurs artistes américains installés en France adoptent, à leur tour, l'anti-composition, aspect peu présent sur la scène parisienne, si ce n'est chez François Morellet, peintre français qui partage ces préoccupations et fréquente d'ailleurs Coburn, Kelly et Youngerman. Le peintre français indiquait dans ce sens : « *Notre grande marotte des années 50, l'absence de composition, le all over... Pour moi, c'était une chose morale, la composition, c'est symétrique,*



Simon Hantaï, *Sans titre*, 1958, 244 x 231 cm, Montpellier, musée Fabre
© Musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole
photographie Frédéric Jaulmes, © ADAGP, Paris, 2021



Jack Youngerman, *Tiger*, 1961, huile sur toile, 221 x 237 cm, Genève, Fondation Gandur pour l'art
Photo : ©Adam Reich / © ADAGP, Paris, 2021

asymétrique, bon goût ». Ce renouvellement de l'abstraction géométrique à travers l'absence de composition s'accompagne d'une démarche dans laquelle l'œuvre devient par essence inachevée, ce que permet notamment l'introduction du mouvement et l'exploration des techniques imaginées par plusieurs artistes américains sur le sol français tels que Robert Breer, Frank Joseph Malina ou William Klein.

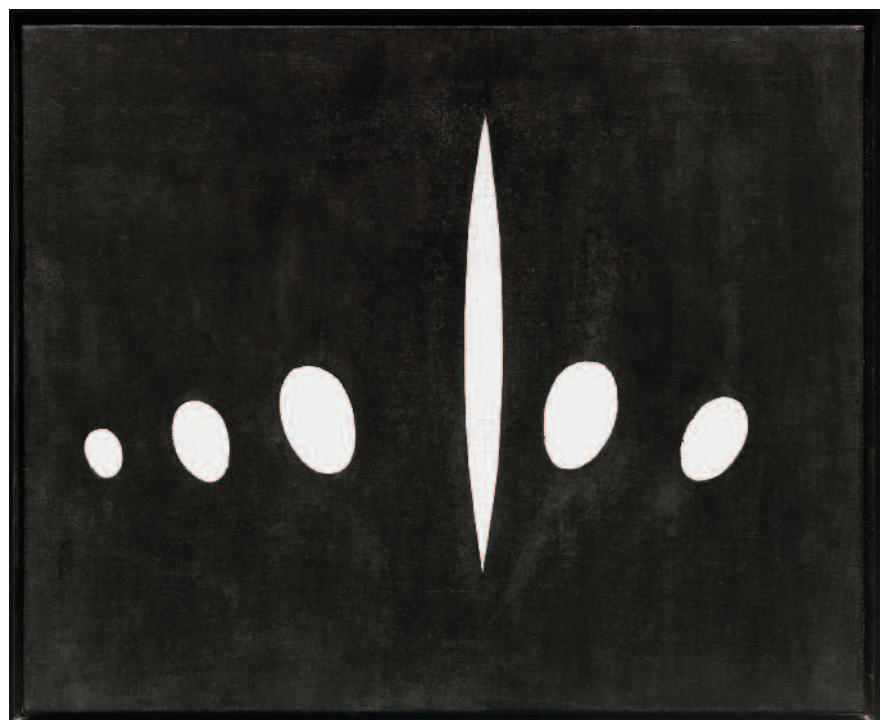
Une des figures tutélaires pour ces artistes est Alexander Calder, américain de la génération précédente, qui résida à Paris entre 1926 et 1933 et y revint régulièrement. Calder se lie notamment avec Youngerman et Kelly. Auteur des fameux mobiles, il introduit le mouvement dans la sculpture, ce que fait également, à sa suite, Helen Philips, artiste américaine installée à Paris qui le côtoie à plusieurs reprises. Pour de nombreux artistes américains alors en France, l'introduction du mouvement permet de dépasser les limites de l'Abstraction géométrique qu'ils observent dans les galeries parisiennes : William Klein réalise des photographies d'objets qui tendent à en capter le mouvement – et qu'il présente d'ailleurs sur des panneaux mobiles – Franck Joseph Malina adjoint des moteurs dans ses œuvres "cybernétiques" et ses electropaintings tandis que Robert Breer anime les formes

picturales abstraites dans des films expérimentaux. Ralph Coburn invite, en outre, à la participation du regardeur, en créant des œuvres ouvertes sur leur environnement changeant : il fait ainsi de la peinture une œuvre en mouvement, ouverte à une multiplicité de développements futurs.

Après la guerre, l'art surréaliste de Jean Arp, qui réalisa tout au long de sa carrière des œuvres selon les lois du hasard, s'impose en France comme aux États-Unis, et inspire de

nombreux artistes américains, dont Kelly, Coburn, Youngerman, – qui lui rendent visite dans son atelier à Meudon en 1950 –, tout comme John-Franklin Koenig qui crée des collages dans la lignée de Jean Arp. Les différents amis sont impressionnés par les possibilités qu'offre cette acceptation de la chance comme co-créatrice de l'œuvre. Pour eux, le recours au hasard est un moyen d'éviter la composition. C'est ce qui permet également un travail à partir de modules et de formes répétitives et anonymes, que développent Coburn et Youngerman, et ce qu'explore également François Morellet avec lequel ils deviennent amis et exposent en 1952 à la galerie Bourlaën à Nantes. Coburn propose d'accrocher au mur ses œuvres faites de plusieurs panneaux de manière aléatoire, tandis que Youngerman développe lors de ses débuts parisiens des réseaux de lignes qui semblent s'engendrer les unes les autres mathématiquement. La modularité s'impose ainsi comme un principe de composition anonymisé, déployable à l'infini. Le hasard et le module se combinent désormais pour souligner la dimension aléatoire de l'œuvre. Cet anonymat de l'œuvre, composée par la juxtaposition d'éléments simples, rend envisageable l'idée d'un acte créatif qui ne serait pas totalement contrôlé par l'artiste.

La reproduction, l'œuvre-objet, et parfois une référence à l'architecture notamment, constituent une autre nou-



Ralph Coburn, *Black Abstraction*, 1949-1950, huile sur toile, 50,2 x 61,3 cm, Boston, Museum of Fine Arts, © ADAGP, Paris, 2021



Ellsworth Kelly, *Window, Museum of Modern Art, Paris*, 1949, huile sur bois et toile, 128 x 49 cm, Paris, Centre Pompidou – Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle, photo : © Centre Pompidou-MNAM-CCI, Dist.RMN-Grand- Palais/Audrey Laurans / © Droits réservés

veauté apportée par les artistes américains de Paris, notamment chez Kelly qui parle d' "already made" pour ses œuvres-objets. Son œuvre *Window, Museum of Modern Art, Paris*, est emblématique de cette démarche : composée de deux châssis tendus de toiles, l'une peinte en blanc et l'autre en gris, insérés dans un unique cadre noir, *Window* oscille entre l'assemblage tridimensionnel et la peinture géométrique. Elle est, pour Kelly, la "copie exacte" de la fenêtre du musée d'Art moderne, alors situé dans l'actuel Palais de Tokyo à Paris : « au lieu de réaliser un tableau – interprétation d'une chose vue ou imagée d'un contenu inventé –, je trouvais un objet et le "présentais" comme étant seulement lui-même ». Kelly s'inscrit ainsi dans la lignée de Marcel Duchamp et de ses fameux "ready made". Le thème de la fenêtre est également très présent dans les œuvres de Coburn, tandis que Youngerman développe, à la fin des années 1950, une peinture "hard edge", caractérisée par des aplats de couleur aux transitions brusques, et qui s'inspire notamment des papiers découpés d'Henri Matisse.

L'œuvre de nombre des artistes évoqués dans ce texte et présentés dans l'exposition reste encore largement méconnue dans le pays même où elle fut pourtant produite. Cet aspect s'explique peut-être par l'échec, dans un contexte culturel et politique marqué par des volontés hégémoniques, des différentes tentatives de rapprochement et de rencontre des artistes américains avec la scène contemporaine française. Il n'en demeure pas moins que l'abstraction des artistes américains en France, caractérisée par un isolement souvent volontaire, donne à voir la synthèse féconde d'un héritage artistique assimilé en France et d'une liberté offerte tant par le sentiment proprement américain, selon Michel Tapié, d'un "départ à zéro réel", que par l'expérience émancipatrice de l'expatriation.

MAUD MARRON-WOJEWODZKI

Conservatrice du patrimoine.

Responsable des collections modernes et contemporaines
et du service Multimédia au Musée Fabre



Robert Breer, *Sans titre*, 1954, huile sur toile, 96 x 161 cm, Paris, Centre Pompidou – Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle
Photo : © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Meguerditchian / © Robert Breer



Fig. 1 - Raymond Auguste Quinsac Monvoisin : *La Mort de Charles IX*, 1834, huile sur toile, 232 x 191 cm, musée Fabre, © Montpellier Méditerranée Métropole, photographie Frédéric Jaulmes

Chroniques picturales du règne de Charles IX

En 1829, Prosper Mérimée fait paraître *Chroniques du règne de Charles IX*, roman qui se déroule pendant les guerres de religion et se veut un plaidoyer contre l'intolérance. Réalisé cinq ans plus tard, le tableau de Raymond Auguste Quinsac Monvoisin : *La Mort de Charles IX*, conservé au Musée Fabre, tire son sujet de la même période troublée et renvoie à des œuvres illustrant le massacre de la Saint Barthélémy, événement majeur du règne et point culminant des affrontements entre catholiques et protestants.

La Mort de Charles IX par Monvoisin

L'auteur :

Raymond Auguste Monvoisin dit Quinsac-Monvoisin (1790-1870) est un artiste oublié qui a connu le succès sous la Restauration et la Monarchie de Juillet. Élève des

écoles des beaux-arts de Bordeaux et de Versailles, il se forme dans l'atelier du peintre néoclassique Pierre Narcisse Guérin et séjourne cinq ans en Italie comme lauréat de l'Académie. Après une brillante carrière parisienne, il part exercer au Chili et en Argentine de 1842 à 1858, devient un portraitiste réputé dans toute l'Amérique du Sud et y forme de nombreux élèves. À son retour en France, il tombe dans l'oubli, n'y connaît plus le succès et meurt en 1870.

Le contexte historique :

Deuxième fils de Henri II et de Catherine de Médicis à accéder au trône après l'éphémère François II, Charles IX devient roi à 10 ans en 1560, sous la régence de sa mère. Son règne est ensanglanté par les guerres de religion et notamment le massacre de la Saint Barthélémy en 1572.

Selon les mémorialistes, sa maladie commence au début de 1574 lors du déplacement de la cour à Lunéville pour escorter son frère Henri, élu roi de Pologne. Sujet à des accès de fièvre et à des hémoptysies, il séjourne longuement à Saint Germain puis au château de Vincennes. Il y décède dans l'après-midi du 30 mai après avoir été pris de frissons et de vomissements, à l'âge de 24 ans. Le jour de son décès, il confie la régence à Catherine de Médicis par un acte que le parlement enregistrera. Son frère Henri, prévenu par courrier, quitte précipitamment la Pologne pour lui succéder et regagne la France en passant par l'Autriche et l'Italie du Nord.

L'autopsie du roi, pratiquée en présence de nombreux médecins et chirurgiens (dont Jean Mazille et Ambroise Paré, respectivement premier médecin et premier chirurgien du roi), révèle d'importantes lésions pulmonaires chroniques prédominant à gauche, avec des adhérences pleurales et un abcès pulmonaire rompu dans les voies aériennes supérieures. L'ensemble de ces éléments plaide en faveur d'une tuberculose pulmonaire, peut être compliquée d'une pneumonie bactérienne.



Fig. 2 – François Dubois : *Le Massacre de la Saint-Barthélemy*, huile sur toile, 93,5 x 151,4 cm, musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne

Le tableau (1834, fig. 1) :

Dans une pièce dont la profondeur est donnée par la perspective des carrelages et dont une fenêtre ouvre sur la cour du château de Vincennes, le roi est assis dans un fauteuil. Émacié et livide, le rouge de la fièvre aux pommettes, les yeux exorbités, il se tourne vers sa mère. Sa main gauche se crispe sur le bras du fauteuil et sur

l'acte de régence, qu'il semble hésiter à lui accorder. À sa gauche, Marie de Médicis, la main sur le dossier du fauteuil, est impassible. À sa droite, sa femme Elisabeth d'Autriche se penche sur lui pour le rassurer.

La violence et la dramaturgie de la scène expriment les rumeurs qui ont couru après la disparition de Charles IX, amplifiées par l'ambiance



Fig. 3 - Giorgio Vasari : *La Saint-Barthélemy*, 1573, fresques de la Sala Regia, Vatican



Fig. 4 - Joseph Benoît Suvée : *L'Amiral de Coligny en impose à ses assassins*, 1787, huile sur toile, 324 x 260 cm, musée des Beaux-Arts de Dijon

romantique des années 1820-1830. Selon des propos tenus dès la mort du roi, notamment dans le milieu protestant, Charles IX expie par une mort qui n'est peut-être pas naturelle sa responsabilité dans le massacre de la Saint Barthélémy. Sa réticence à signer l'acte de régence suggère les intrigues à la cour des derniers Valois. Le sablier dont le contenu est presque totalement écoulé nous avertit de l'imminence du trépas. L'artiste a donc pris quelques libertés avec la vérité historique et la vraisemblance en dramatisant à l'extrême les événements. Mais son interprétation fait pâle figure par rapport à celle que nous devons à l'imagination fertile d'Alexandre Dumas dans *La Reine Margot*, peu de temps après (1845) : le livre de vénerie empoisonné par Catherine de Médicis, déposé chez Henri de Navarre par le duc d'Alençon et malencontreusement feuilleté par le roi, sa longue agonie ponctuée d'une sueur de sang, l'acte de régence en faveur d'Henri de Navarre, le retour de Pologne impromptu du duc d'Anjou et la fuite du futur Henri IV. En réalité, le roi est mort dans son lit d'une mort naturelle, muni du viatique, et sans doute plus paisiblement.

De sa formation néoclassique et sous l'influence de la peinture dite "troubadour" qui a fleuri au début du XIXe siècle, l'artiste garde le souci du détail et de la reconstitution historique : le fauteuil et l'aiguillère Renaissance, les costumes des personnages dont la

physionomie est inspirée des portraits de François Fouquet. Le collier d'or rompu porté par le roi, formé de coquilles réunies par des doubles cordelières, est celui de l'ordre de Saint Michel, tiré sans doute aussi d'un portrait contemporain (comme celui de Montaigne). L'enceinte médiévale visible par la fenêtre est la tour des Salves, que l'on peut voir depuis la chambre royale au deuxième étage du donjon de Vincennes. Elle a été reconstituée par l'artiste, qui a rehaussé les remparts arasés sous le Premier Empire et supprimé les bâtiments du XVIIIe siècle construits à l'intérieur. La Sainte Chapelle nous est masquée par la reine, on n'en voit que le haut d'une tour ronde surmontée d'un toit tronconique, qui correspond à l'escalier de la sacristie.

La Saint Barthélémy dans l'histoire de l'art

Le massacre de la Saint Barthélémy, perpétré deux ans avant la mort de Charles IX, reste l'événement emblématique de son règne. Il a débuté le 24 août 1572 et a concerné la population et la noblesse huguenotes réunies à Paris à l'occasion du mariage du protestant Henri de Navarre et de la catholique Marguerite de Valois, ultime tentative de Catherine de Médicis pour réconcilier les deux partis. Il a été précédé de 48 heures par la tentative d'assassinat de l'amiral de Coligny, qui a soulevé l'indignation et la colère de la noblesse protestante. Afin de prévenir une tentative insurrectionnelle, l'exécution sommaire et limitée des chefs protestants aurait été décidée au Conseil royal, sans que la responsabilité politique, individuelle ou collective,



Fig. 5 - Joseph Nicolas Robert-Fleury : *Scène de la Saint Barthélémy, assassinat de Brion, gouverneur du prince de Conti*, 1833, huile sur toile, 164 x 130 cm, musée du Louvre



Fig. 6 - Alexandre Évariste Fragonard : *Scène de massacre de la Saint-Barthélemy dans l'appartement de la reine de Navarre*, 1836, huile sur toile, 179 x 133 cm, musée du Louvre

du roi, de sa mère, de son frère et de leur entourage ait jamais été clairement établie par les historiens. Ces premiers meurtres ont déclenché un massacre généralisé des protestants par la population parisienne, toute acquise à la ligue catholique dirigée par le duc de Guise, et que personne n'a su arrêter. Outre de nombreuses gravures à rôle de propagande, plusieurs œuvres ont pour thème cet événement tragique. Leurs auteurs n'ont souvent pas pu s'empêcher de prendre parti.

Nous disposons de deux versions contemporaines de l'évènement, l'une protestante et l'autre catholique, par François Dubois et Giorgio Vasari. François Dubois est un peintre protestant originaire de Picardie, rescapé du massacre et réfugié à Genève. Sa version (fig. 2) regroupe plusieurs évènements au détriment de la géographie parisienne. La perspective principale nous guide vers la façade du Louvre médiéval d'où sort une multitude de soldats. Devant et à droite est représentée la mort de l'amiral de Coligny, défenestré de son domicile puis décapité et émasculé avant d'être suspendu au gibet de Montfaucon, que l'on voit à l'angle supérieur droit du tableau. Sur la gauche figurent la Seine, où sont jetés les cadavres, l'église des grands Augustins et la montagne Sainte Geneviève ainsi que la tour de Nesle. Les scènes de carnage parsèment l'ensemble, affectant indifféremment jeunes et vieux, hom-

mes et femmes et, parmi elles des femmes enceintes. Elles se réfèrent à deux modèles, l'un religieux, le massacre des innocents, l'autre antique, les massacres du triumvirat, déjà représentés par Antoine Caron en 1566 pour évoquer les premiers massacres de protestants. Pour l'artiste, la responsabilité principale incombe à Catherine de Médicis, représentée trois fois : devant le Louvre en train de contempler les cadavres, sur le pont et au bord de la Seine.

Les trois fresques de Giorgio Vasari, à la salle Regia du Vatican (fig. 3), sont, avec celles de la bataille de Lépante, une commande pontificale de Grégoire XIII destinée à célébrer ces deux évènements comme des victoires pour l'Église. La première est une évocation maniériste de l'attentat qui a blessé l'amiral de Coligny. La ville qui constitue le fond du tableau évoque davantage une cité idéale de la Renaissance que la cité parisienne, avec une rotonde centrale survolée par un ange exterminateur. La deuxième représente le massacre nocturne en deux registres : au fond, la défenestration de Coligny après que la foule eut enfoncé la porte de sa maison ; en premier plan, des soldats jeunes et vigoureux, aux tuniques de couleurs acidulées, exécutent les protestants représentés sous la forme de vieillards barbus et grotesques. La troisième figure le lit de justice tenu par Charles IX le 26 août pour endosser la responsabilité officielle de l'exécution des chefs protestants.



Fig. 7 - Pierre Charles Comte : *Coligny blessé par Maurevert*, 22 août 1572, 1853, huile sur toile, 98 x 130 cm, collection particulière



Fig. 8 - Édouard Debat-Ponsan : *Un Matin devant la porte du Louvre*, 1880, huile sur toile, 318 x 400 cm, musée d'art Roger-Quilliot, Clermont-Ferrand

Le tableau néoclassique de Joseph Benoît Suvée : *L'Amiral de Coligny en imposant à ses assassins* (fig. 4) est une commande de la surintendance des bâtiments du roi en 1786, présentée au Salon de l'année suivante et destinée à servir ultérieurement de carton de tapisserie pour une tenture de l'histoire de France. Il ne repose sur aucune réalité historique (la victime ayant été poignardée dans son lit), mais sur le chant II de *La Henriade* de Voltaire. L'artiste joue sur les effets de clair-obscur générés par la torchère du chef des spadassins, Charles Danowitz dit Besme : sur un fond majestueux d'architecture en grisaille, l'amiral, debout en pleine lumière, apparaît comme une victime injustement condamnée, tandis que les assassins, dans l'angle inférieur gauche, sont prostrés ou stupéfaits.

Deux tableaux contemporains de celui de Monvoisin ont été réalisés par Joseph Nicolas Robert-Fleury en 1833 (fig. 5) et Alexandre Évariste Fragonard en 1836 (fig. 6). Tous deux ont restreint leur sujet à un cas particulier et la scène à une chambre. Fragonard, plus habitué aux paisibles thèmes troubadour, nous emmène avec un brin d'érotisme dans l'alcôve de Marguerite de Navarre, qui intercède pour un protestant réfugié chez elle. Robert-Fleury, plus cruel, ouvre la fenêtre sur une rue de Paris où rien n'est visible du massacre et nous montre à l'intérieur les assassins en action, la victime à terre et les témoins hurlant ou ricanant.

Plus tardivement, et sur un mode académique, deux artistes ont abordé le sujet de façon plus originale : Pierre Charles Comte (1853) et Édouard Debat-Ponsan (1880). Le premier a représenté l'attentat initial contre Coligny (fig. 7) : l'amiral

vient d'être blessé au bras et à la main par un tir d'arquebuse, alors qu'il a quitté le Louvre, dont on voit la façade médiévale, pour regagner son domicile rue de Betsisy. Ses gardes enfoncent la porte de la maison, qui appartient à un fidèle des Guise, mais le tireur, probablement Charles de Louvier, seigneur de Maurevert, est déjà loin. Envoyé par Charles IX, Ambroise Paré amputera un doigt de l'amiral et extraira la balle.

De façon bien plus provocatrice et polémique, en s'appropriant la version de François Dubois, Edouard Debat-Ponsan nous montre Catherine de Médicis venue contempler son œuvre le lendemain du massacre (fig. 8) : saluée par les gardes, elle franchit la porte du Louvre suivie de sa cour. L'artiste joue sur le contraste entre la lividité des cadavres, la pâleur de leurs chemises ensanglantées, la robe noire de la reine et les brillantes couleurs de sa suite. Il insiste sur son indifférence, qu'il oppose à la répulsion éprouvée par sa suite. Cette interprétation est totalement invraisemblable et partisane : la reine a toujours cherché à réconcilier catholiques et protestants, et même si une part de responsabilité dans l'exécution des chefs huguenots peut sans doute lui être imputée, elle a dû être horrifiée des massacres à grande échelle qui ont suivi.

La mort de Charles IX ne mettra pas fin à la guerre civile, qui va se poursuivre sous le règne de Henri III. Il faudra les victoires de Henri IV et l'Édit de Nantes pour ramener la paix dans le royaume.

Variations sur des figures du confinement

Déterminez un lieu clos, maison, appartement, chambre ou salon, cellule carcérale ou monacale, introduisez un ou plusieurs personnages et observez ce qui se passe. Dans l'histoire de l'art, des écrivains, des peintres ou des cinéastes ont répondu à ces prérequis. Voici quelques images et les réactions qu'elles peuvent susciter.

Le confinement salvateur.

On pourrait trouver une source mythique de la pratique du confinement dans l'épisode biblique des 10 plaies d'Égypte envoyées par Dieu pour forcer Pharaon à libérer les Hébreux. Lors de la dernière – et décisive – catastrophe (celle du massacre des premiers nés), Dieu ordonne à tous les membres de son peuple de rester confinés la nuit dans leurs demeures marquées du sang de l'agneau sacrifié. On peut lire dans Exode 12, 13 : « *Quand l'Éternel passera pour frapper l'Égypte, et verra le sang sur le linteau et sur les deux poteaux, l'Éternel passera par-dessus la porte, et il ne permettra pas au destructeur d'entrer dans vos maisons pour frapper.* »

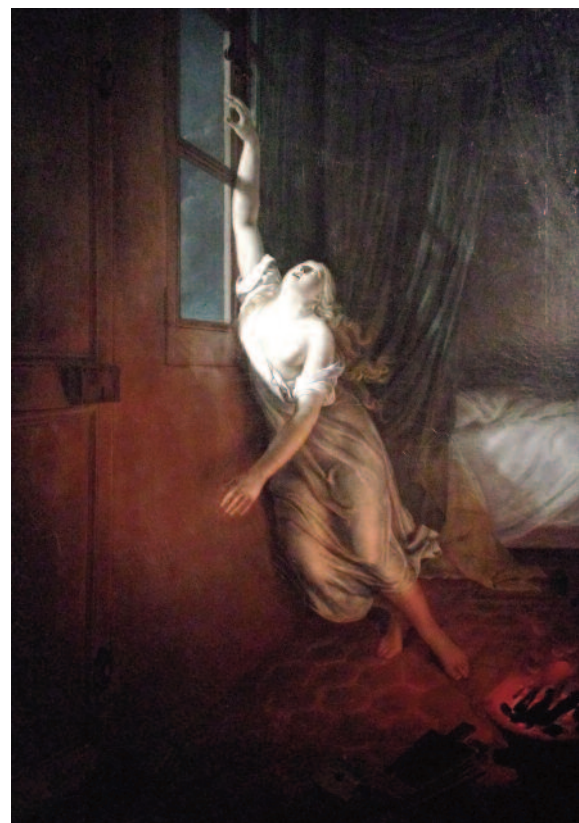
La gravure, populaire et naïve, illustre une Bible anglaise de la fin du XIXe siècle destinée à des chrétiens. Une Bible juive ne tolérerait aucune image.

L'artiste n'a guère fait preuve d'imagination : le dispositif est calqué sur celui des annonces tout en modifiant totalement le sens ; l'ange est porteur de mort et non de vie ; le cadavre d'un jeune égyptien en témoigne. Calfeutrée dans sa maison, une famille juive, rassemblée autour de la table du repas, attend dans la crainte et l'espoir.

Après le confinement viendra l'errance et la Terre Promise. On peut souhaiter qu'il en soit toujours ainsi !

Le confinement mortifère

Accident ou suicide ? Le brasero en combustion a répandu le monoxyde de carbone dans la chambre close depuis le coucher. La jeune femme, étouffant, s'est levée et, dans un geste désespéré, tente en vain d'ouvrir la fenêtre. La pâle clarté de la lune caresse sa poitrine dénudée et sa bouche ouverte n'aspire qu'un air vicié.



Charles Desains, *Femme asphyxiée*, 1822, h/t, 134 x 99 cm. Palais des Beaux-Arts de Lille, cliché Hugo Maertens

C'est une image typique de la vision dramatique du romantisme dont la théâtralité excessive nous fait, aujourd'hui, sourire. Les contemporains de l'œuvre – du moins les critiques – interprétaient la scène d'un point de vue moral. M. Héré, membre de la Société académique de Saint-Quentin écrivait : « *C'est une jeune fille qui a commis une faute, sans doute, et s'est asphyxiée, mais qui, poussée trop tard par le remords et le désir de vivre, qui, souvent, se réveille au dernier moment, tombe en essayant en vain d'ouvrir sa fenêtre pour échapper à la mort.* » L'interprétation d'une œuvre n'échappe pas toujours aux préjugés dominants ! Mais on peut penser que l'érotisme à peine voilé de la figure féminine était aussi un des attraits de cette œuvre de salon. Éternelle liaison d'Éros et Thanatos ?



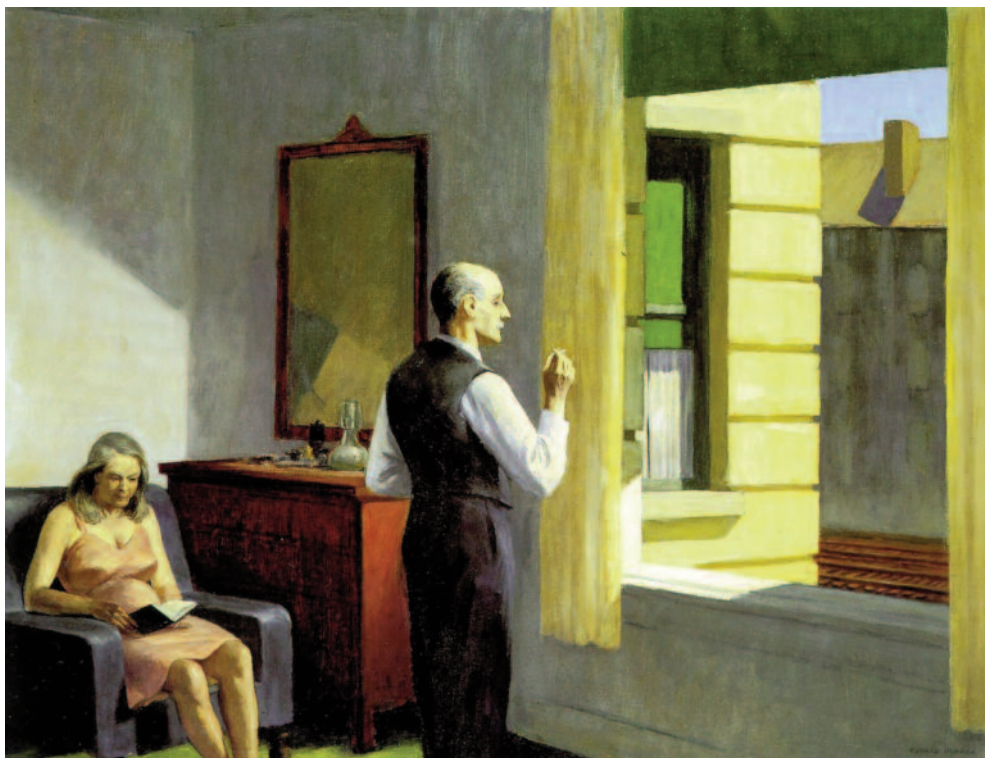
L'Ange de la mort, illustration de la Bible Foster, 1897

Le confinement séparateur

La fenêtre sépare deux espaces, mais aussi deux temporalités : le présent où se tiennent les personnages et le futur où ils se propulsent. Regarder par la fenêtre, c'est se tenir en retrait du départ.

On reste en "négligé". Dans le vieux couple, chacun est absorbé, sans regard pour l'autre. La chambre semble ici une prison. Le regard de l'homme contemple une voie ferrée où ne passe aucun train : aucun horizon, aucun départ possible. Le temps s'est arrêté, sans avenir ; c'est une attente sans issue. La femme a pris le parti de l'imaginaire : le livre la propulse hors des murs, mais son corps reste lourdement rivé au fauteuil.

Dimanche matin, un intérieur bourgeois d'un immeuble haussmannien. Assis dans le fauteuil du salon,



Edward Hopper, *Hôtel près d'une voie ferrée*, 1952, h/t, 79,4 x 101,9 cm, Washington, Hirshhorn Museum and sculpture garden, Smithsonian Institution



Gustave Caillebotte, *Intérieur*, 1880, h/t, 116 x 89 cm, collection privée

Monsieur lit distraitement les cours de la bourse. Madame lui tourne le dos et regarde par la fenêtre les appartements de l'autre côté de la rue. Tous deux sont en tenues "de ville" ; chez ces gens-là on ne saurait être en négligé, même chez soi. Les vêtements d'un bleu de nuit - auxquels s'accordent les tentures - contrastent fortement avec la clarté extérieure.

Tout ici suinte l'ennui. Il y a longtemps que les époux ne se parlent plus guère, sinon pour échanger les banalités du quotidien. Si le corps de la femme est à l'intérieur, son esprit est ailleurs. Regrette-t-elle ce mariage de convenance qui la confine au rôle de maîtresse de maison ? Comme en miroir, dans l'immeuble d'en face, derrière une fenêtre aux rideaux écartés, se profile une silhouette. Serait-ce qu'ailleurs la condition soit la même ?

Prison

Après son procès où il fut condamné à six mois de prison ferme et 500 francs d'amende, Gustave Courbet est emprisonné le 22 septembre 1871 à Sainte Pélagie, une prison dévolue principalement aux détenus politiques. Dans cet autoportrait, l'artiste porte le béret et les habits bruns des prisonniers politiques, sur lesquels tranche le

foulard rouge des révolutionnaires. Mais son corps est las, lourdement appuyé sur le rebord de la fenêtre de la cellule. Son regard se perd au-delà des barreaux. À quoi pense-t-il ?

« J'ai ouvert la fenêtre pour laisser entrer la douceur de l'air de cette fin septembre. Les arbres de la cour commencent à jaunir. Si mon esprit s'évade, les barreaux me rappellent que je suis en prison. Les autorités bourgeoises n'ont pas supporté mes engagements artistiques et sociaux. Ils ont pris le prétexte de cette funeste histoire de la colonne Vendôme pour m'enfermer. Je ne peux plus peindre ; mais il me reste la correspondance avec mes amis. Je vais écrire à Lydie Joliclerc que "dans ces moments de solitude terrible entre la vie et la mort (car vous ne pourrez jamais imaginer ce que nous avons souffert), on se reporte involontairement à son jeune âge, à ses parents, à ses amis". »



Jan Saenredam, *La Caverne de Platon*, 1604 (d'après Cornelis van Haarlem), gravure sur papier, 33 x 46 cm, British Museum, Londres



Gustave Courbet, *Portrait de l'artiste à Sainte Pélagie*, c.1872, h/t, 92 x 72,5 cm, musée départemental G. Courbet, Ornans

Le confinement cognitif

Ils sont là, confinés depuis leur enfance, le regard tourné vers le fond de la caverne où s'agitent de multiples ombres. Derrière eux, un mur au sommet duquel défilent toutes sortes de statues et d'objets animés par quelques monstres de marionnettes. Sur l'autre face de la grotte, hors de leur vue, un couloir s'élève jusqu'à l'extérieur envahi par la lumière du soleil. Si d'aventure l'un des prisonniers se détache et parcourt le chemin vers la clarté extérieure, il prendra conscience du peu de réalité des ombres cavernes, au profit des choses du monde véritable.

Cette allégorie platonicienne est bien connue, qui présente la marche vers le savoir comme un « déconfinement » de nos croyances usuelles : la véritable réalité ne réside pas dans le sensible mobile et temporel, mais dans les idées éternelles.

Toutefois, on oublie trop souvent que si le « philosophe déconfiné » retourne dans la caverne pour enseigner la vérité aux prisonniers, il risque d'être très mal reçu, car la conversion du regard vers le savoir authentique est toujours douloureuse. L'auteur de la gravure semble plus optimiste que Platon. Sur la gauche de l'image, les sages qui conversent sur la conduite à tenir ne semblent pas menacés. Le déconfinement des illusions pourrait-il être aisé ? On peut en douter.

Le confinement volontaire

« J'ai découvert, écrivait Pascal, que tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos dans une chambre. » Salomon Koninck nous montre un philosophe retiré dans une pièce voutée dont l'unique lumière provient d'une fenêtre qui éclaire un grand livre ouvert sur le pupitre. La salle est austère et l'escalier en colimaçon accentue son aspect de coquille abritant le penseur. Au dehors, les humains « ont un instinct secret qui les porte à chercher le divertissement et l'occupation, qui vient du ressentiment de leurs misères continues ». Confiné dans son cabinet, hors du tumulte du monde, notre sage peut à loisir méditer sur notre condition et à l'instar de Descartes dans son " poêle ", s'entretenir de ses pensées.

Mais si l'on peut trouver la science en soi-même ou dans les livres, on peut aussi la chercher dans " le grand livre du monde ".



Salomon Koninck, *Philosophe au livre ouvert*, c. 1640-1650, h/bois, 28 x 33,5 cm, © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre), photo Jean-Gilles Berizzi

Déconfinement

Invités après un spectacle d'opéra par les Nobile, un couple d'aristocrates de Mexico, quelques représentants de la bourgeoisie locale ont la stupeur de ne pouvoir sortir du salon de la somptueuse demeure. Une force mystérieuse les empêche de quitter la pièce. Durant quatre jours et quatre nuits, ils ont enduré un confinement éprouvant. La promiscuité, la faim, la soif, le manque d'hygiène ont fait craquer le vernis des conventions sociales, laissant place à l'expression violente des pulsions primaires. La haine, la jalousie, la peur, la lâcheté, le désir sexuel se sont emparés des convives. Un vieil homme est mort et son cadavre a été enfermé dans un placard ; un couple, désespéré, s'est suicidé.

À l'aube du quatrième jour, rejouant la scène initiale du début de leur enfermement, les invités, épuisés, hagards, peuvent enfin sortir. Ils se soutiennent, s'embrassent, se réjouissent ; auraient-ils oublié si vite leur déchéance ? Ne serait-ce pas là l'hypocrisie indiscreète de la bourgeoisie ?

ÉDOUARD AUJALEU



Photographie extraite du film de Luis Buñuel, *L'Ange exterminateur*, 1962



Vue de l'exposition *Claude Viallat - " Dans tous les sens "*, galerie Ceysson-Benetière, Wandhaff, Luxembourg, février/mars 2020.
 Courtesy galerie Ceysson & Bénetière, © Studio Rémi Villaggi

Viallat en toute liberté

Au début de l'été 2020, dans la salle d'exposition du Pont du Gard, Claude Viallat présentait à quelques amis ses toiles récentes. Ce sont elles qui, pour la plupart, sont aujourd'hui sur les murs de la galerie Templon à Paris (février/mars 2021) sous le titre *Sutures et varia* ; et de la galerie Ceysson & Bénetière à Luxembourg (février/mars 2021) sous le titre : *Dans tous les sens (In all directions)*. Ajoutons, pour compléter l'actualité, la parution du livre consacré aux œuvres tauromachiques de Viallat, qu'elles soient objets, tissus sérigraphiés ou dessins (éditions Ceysson)¹.

Viallat ne peint pas ses célèbres "formes" : il peint *avec* ; comme d'autres le font avec une couleur, une palette ou un motif. Que peint-il *avec* ses formes ? Il l'a lui-

même souvent dit – et répété à défaut d'être compris : leur action sur une toile (parfois le papier et plus rarement d'autres matériaux : bois, cuir, soie etc.). Et l'action de ces formes sur une toile est de deux ordres. L'une par la (les) couleur(s) (ou, selon le terme "matérialiste" des années 70, les pigments ou colorants) résulte de l'interaction avec les qualités/propriétés mêmes de la toile (texture, épaisseur, qualité de la surface, vétusté, éléments d'ornementation ou de fonctionnalité qui lui sont associés etc.). Cette interaction échappe à l'artiste et constitue, par son effet de surprise, un des éléments du processus de "dévoilement" du travail. L'autre par l'espace : les formes étant identiques (ou à peu près) dans leur étendue et répétées de manière régulière sur toute la toile, elles organisent et



Sans titre, 2020, acrylique sur tissus, ø 115 cm. Photo : P. M. au Pont du Gard (Inv. n° : 244)

construisent un espace pictural qui peut aussi bien se déployer harmonieusement avec l'espace propre du support (l'agrandir, le densifier, le magnifier) que le contredire, le combattre. Dans ce dernier cas, l'espace sous-jacent de la toile résiste par ses motifs, parfois par sa découpe, relevant d'un "mauvais goût" irréductible mais avec lequel il faut faire, sans échappatoire. C'est le cas par exemple des supports en toiles militaires ou en toiles de parasols. Peindre est alors un combat – et il faut que l'artiste accepte de ne choisir ni son terrain ni son adversaire. Tout juste ses armes – les plus pauvres qui soient lorsqu'en face s'avance une force emportée par toute son inconvenance, sa brutalité, voire une dangerosité qui pourrait mettre en péril la confiance de l'artiste en ses moyens. Un tas de tissus et d'objets amenés le plus souvent par des amis et dans lesquels Viallat prend, au hasard (?), celui qu'il va "travailler" : le découper puis le rabouter avec d'autres – phase d'observation et de contrôle ; puis le "peindre" : phase d'appropriation. Ou l'inverse, d'ailleurs. Vu ainsi, cela semble simple. Mais que sorte de là un tissu misérablement taché, déchiré, une "peille" aux motifs ridicules et grossiers – qu'en fait l'artiste s'il

ne peut ni ne veut le renvoyer au rebut ? Il doit aller au combat. Pour d'autres, c'est face à la page blanche. Ici, c'est parfois devant la saturation de l'objet : il porte trop de choses avec lui – il faut l'amener à résipiscence. Parfois c'est trop peu, et il faut le "nourrir".

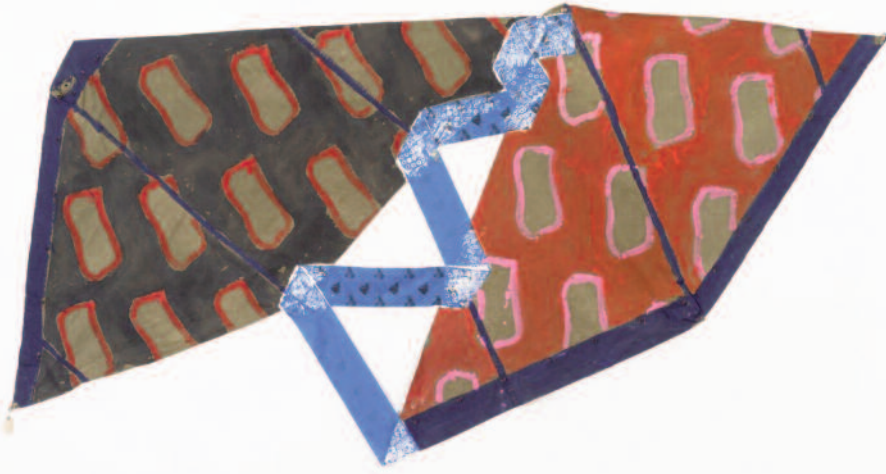
Dans l'autre cas, au contraire, les combinaisons colorées et répétées des formes substituent par recouvrement

ou par absorption leur éclat à la banalité du support. Par exemple, les draps s'ils ne sont pas trop "pisseux", certains vêtements ou toiles d'ameublement qu'il est plus facile d'amener là où le peintre devine pouvoir les "vaincre". C'est-à-dire leur imposer son art, non pour les dévaluer, voire les détruire, mais au contraire leur donner un prestige qu'ils n'avaient pas connu : de la boue à l'or selon une alchimie poétique qui trouverait ici aussi sa place. Dès les premières toiles de l'époque Supports/Surfaces (1968/1971) et encore aujourd'hui fréquemment, il y a ainsi les moments simples d'un bonheur de peindre, d'une danse où gestes, partenaires et piste s'accordent. D'un jeu aussi, où les motifs du tissu d'origine ou sa découpe suscitent un écho joyeux, un humour généreux qui en retournent les maladreses ou le *kitsch* en une sorte de fête pour les yeux. Cela ne se fait pas toujours d'emblée – il y faut parfois du temps et forcer le tissu, à l'usure, pour l'amener à la "peinture", le faire aller, *monter* jusqu'à la note colorée qui convient. Mais ce chant est aussi celui des toiles de Viallat comme parfois la violence du combat laisse un goût amer et des œuvres arides, des œuvres "limites".

Ce n'est pas ici le propos de dégager dans une œuvre qui sciemment progresse en spirale, repassant sur les mêmes lieux mais à un niveau différent, des "périodes" avec leur style



Sans titre, 2020, acrylique sur serviettes, ø 128 cm. Photo : P. M. au Pont du Gard (Inv. n° : 164)



Sans titre, 2020, acrylique sur bâche, 196 x 315 cm. Photo : atelier Viallat. (Inv. n° : 384)

ou leur enjeu particulier. Mais seulement de marquer ce qui semble un nouveau déplacement sur la spirale et qui pourrait s'apparenter à une "modification" de la forme. Non que celle-ci changerait en une autre forme mais son aspect, ses limites, son dessin, son usage ne sont plus tout à fait les mêmes. Suivant le processus spirale selon lequel se développe l'œuvre de Viallat, cette "modification" n'est pas nouvelle : il suffit de penser aux années 1980 pendant lesquelles Viallat tente à la fois de conserver cette forme "éponge" et de s'en défaire et demande au feu de dépasser cette contradiction ; ou plus tard, lorsque les contre-formes et la peinture entre les formes complexifient les combinaisons et le champ coloré, au point que les formes d'origine en perdent leur prégnance et leur pouvoir de distribuer l'espace de la toile selon une rythmique régulière. Du mouvement, par les couleurs, par les interstices, par l'indécision des limites est ainsi introduit sur les surfaces. Dernière phase repérable (en particulier dans les œuvres sur papier), la forme est poussée vers les bords ; elle ne découpe plus la surface mais est découpée par elle. Comme si, plutôt que de venir l'organiser (de l'extérieur, comme geste de domination – "marquer"), la forme lui était inhérente et devait finir (mourir ?) là où finissait la surface. D'un même mouvement, d'une même accolade. Mais cette forme, même diminuée, coupée en son milieu, poussée à ses limites visuelles, conservait son identité – certains disent sa valeur de signature. Mais pourquoi pas ? Pochoirs, fers ou "empègues" sont toujours des signatures.

Dans le travail récent, même si sont conservés les aspects qui viennent d'être décrits (Viallat garde tout), d'autres sont apparus qui se jouent de la forme elle-même, voire en attaquent la primauté. Cette fois, elle n'est plus seulement minimisée, déportée, découpée, elle est comme défaite de l'intérieur, vidée de sa "superbe", devenue elle-même l'équivalent des motifs décoratifs sur lesquels elle intervenait auparavant pour les "relever". Le processus le

plus évident et pourrait-on dire surprenant en est la "désorientation" de la forme. Bien que venue par hasard de la transformation d'une éponge plongée dans un bain de Javel, celle-ci qui n'était ni géométrique, ni organique, ni figurative, ni allégorique, ni symbolique avait cependant conservé une seule qualité "objective" qu'elle donnait aussi à l'ensemble de la toile (ou des autres supports) – sa direction – par une légère excroissance en haut à droite. Toutes les toiles de Viallat (ainsi que les peintures sur papier et certains objets) depuis 50 ans étaient ainsi soumises à cette organisation spatiale. Et cette orientation qui caractérisait la forme en était l'élément de permanence et de continuité. Pas possible comme l'aurait fait Kandinsky de prendre le haut pour le bas ; et la droite pour la gauche. Une verticalité déterminée était posée et maintenue. Au contraire, dans les toiles récentes, l'axe des formes se déplace (en particulier sur certaines toiles à dominante circulaire) jusqu'à s'inverser entre les bords opposés de la toile. Plus de haut et de bas, de verticalité même virtuelle. Les dimensions spatiales ainsi relativisées, la



Sans titre, 2019, 135 x 127 cm, acrylique sur montage de tissus d'ameublement, Courtesy Galerie Templon Paris-Brussels, © photo : Bertrand Huet/Tutti (Inv. n° 243)



Sans titre, 2020, 261 x 239 cm, acrylique sur drap. Photo : atelier Viallat.

forme qui leur donnait valeur absolue – comme décision d'autorité de l'artiste – s'en trouve aussi minimisée dans l'une de ses fonctions premières. Ou le regardeur est contraint de tourner autour de la toile pour garder chaque fois la même orientation ou il reste au même endroit et comme devant un manège voit "tourner" ces mêmes formes, mais chaque fois selon un axe différent. Il n'y a pas plus de direction inhérente à la toile qu'il n'y a une position privilégiée pour le spectateur. Et cela, moins pour perdre le spectateur que pour contrarier la forme elle-même dans l'orientation du regard qu'elle induit, l'obliger à une certaine modestie, en la mettant au même niveau que les autres motifs qui rehaussent le tissu et que l'artiste traite comme bon lui semble, sans respecter les directions implicites ou explicites qu'ils donnent au support. Cette "marque" qui avait prévalu dans le processus de domination, et qui, par sa rigueur répétitive, avait permis de hausser tant et tant de tissus (c'est-à-dire de moments d'humanité) à un niveau plus élevé devient ainsi un élément décoratif comme un autre, se distribuant librement – une fois dressé, une autre fois retourné, une autre encore penché. Comme si l'outil qui s'était confondu avec la main du peintre avait pourtant fini par lui échapper.

Comme si l'énergie maîtrisée dans et par le dispositif structurant l'espace se déployait cette fois dans tous les sens, se donnant des parcours imprévus et erratiques. Faut-il aller jusqu'à penser qu'au-delà même de l'outil quelque chose s'est effacé : une volonté de maîtrise ? Une capacité à occuper le terrain et à le travailler à volonté ? Et que se retrouve ainsi libéré un geste qui n'a cessé de parcourir l'œuvre de Viallat mais en sourdine : le jeu. On pourrait métaphoriquement dire : du chemin de l'arène à celui du "plan²". Mais ici, le jeu n'est plus seulement jeu avec les supports tels qu'ils sont donnés dans leurs motifs, leurs formes et leurs textures mais aussi avec soi, avec ce qui

avait constitué l'"identité" d'un travail, sa "signature" : autonomie accentuée de l'objet vis-à-vis du geste du peintre, de sa "marque" : sans doute ; et peut-être aussi, dans certaines œuvres qui tendent à une quasi disparition (ou recouvrement) de la forme comme une manière de revenir ironiquement sur soi. Le "jeu" alors se teinte à la fois d'une plus grande liberté dans les potentialités qu'il ouvre et d'une ombre.

Une autre "modification" importante résulte de l'imbrication des formes. Jusqu'à ces dernières années, entières ou fragmentées, les formes (même réduites au minimum – deux ou trois) gardaient entre elles une distance le plus souvent égale générant ainsi comme une rythmique à la surface de la toile, confiant aux couleurs le soin d'y introduire les modulations nécessaires. Cette fois, comme des anneaux, les formes s'interpénètrent, se superposent, se dévient les unes aux autres une direction privilégiée et surtout la capacité à organiser l'espace. On sait l'importance qu'a eue pour Viallat le schème du "filet" qui permet à la fois de dessiner un espace modulable et de capter le réel. La répétition régulière et souple des formes pourrait ainsi être assimilée au filet plus qu'à la grille qui, elle, dans le prolongement de la fenêtre divise l'espace entre un dedans et un dehors. Entremêlées, les formes s'apparentent au contraire au désordre des filets à l'abandon. Tentation du chaos là où les marques par recouvrements se défont les unes les autres comme si aux empreintes régulières d'un pas s'étaient substituées celles d'une foule allant dans tous les sens, ivre de son errance.



Sans titre, 2019, 220 x 481 cm, acrylique sur montage d'échantillons, Courtesy Galerie Templon Paris-Brussels, © photo : Bertrand Huet/Tutti (Inv. n° 036)

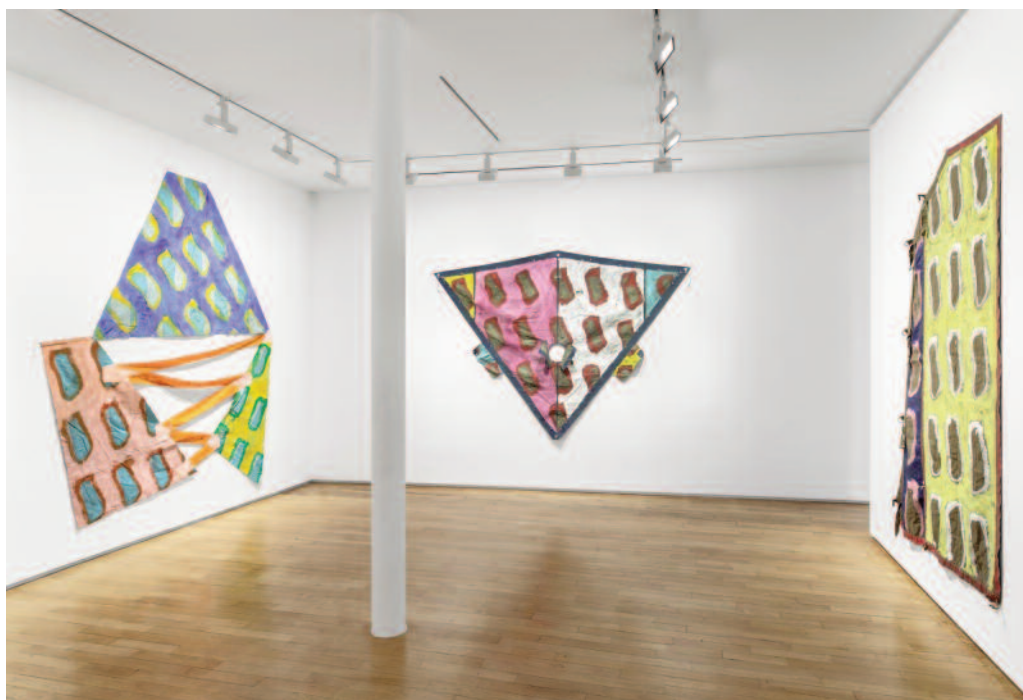


Sans titre, 2020, 294 x 196 cm, acrylique sur drap. Photo : P. M. au Pont du Gard

Cette “dégradation” de ce qui fut la signature de Viallat n’est pas sans relation avec ce que l’exposition récente à la galerie Templon nomme *Sutures*. Issu lointainement des collages cubistes et des usages populaires de recyclage des tissus, le raboutage est intervenu très tôt dans l’œuvre de Viallat. De la même manière que les formes combattaient ou jouaient avec les motifs décoratifs des tissus, le raboutage en brisait la composition première pour lui substituer celle voulue par l’artiste – plus complexe, plus hasardeuse, plus risquée ou plus harmonieuse. Parfois, gardant la métaphore de la fenêtre, puis d’une fenêtre se multipliant en une sorte d’échelle, l’organisation de la surface incluait l’espace externe – celui du mur ou de l’arrière de la toile. Mais d’une certaine manière l’unicité de l’objet était à peu près conservée, comme si par l’imposition des formes et la combinaison des morceaux de tissus, elle finissait par prendre le pas sur la diversité du réel. Aujourd’hui, c’est cette diversité qui est devenue première – irréductible même. La procédure

choisie par Viallat de demander à son assistant de découper une toile arbitrairement et donc d’en prendre les fragments tels qu’ils sont alors donnés en accentue la facticité. La découpe ou le raboutage échappent à l’artiste. Ne lui reste que la “suture”, le lien tenu

qu’il pose entre les éléments fragmentaires du monde et dont encore il peut jouer avec des bandes peintes (le plus souvent en zigzags). Si un tissu ou tapis est une manière d’ordonner le monde et de le symboliser, alors en accepter les déchirures, les provoquer



Vue de l’exposition *Sutures et varia*, février/mars 2021
 Courtesy Galerie Templon Paris-Brussels, © photo : Nicolas Brasseur



Sans titre, 2020, acrylique sur assemblage de tissus, 271 x 399 cm.
 © Courtesy Galerie Ceysson & Bénétière. Collection particulière (Inv. n° 133)

Dans les années 70 (et après) pour faire ses “ objets ”, Viallat utilisait de multiples types de nœuds pour assembler ce qu’il ramassait lors de ses promenades le long du Rhône ou de la mer. De ces choses fragiles et fragmentaires, il faisait ainsi des œuvres solides, retrouvant dans le nouage un des gestes essentiels de l’humanisation. La suture – qui pourrait se rapprocher de ce geste de nouer –, n’est pas du même ordre : elle laisse patente la division des tissus même si l’on devine la similitude des supports, des motifs et celle des bords et donc des espaces. C’est donc avec cette séparation et le vide qu’elle ouvre et qu’elle laisse qu’il faut jouer. Ce n’est plus la fenêtre ou l’échelle qui trouait la toile et l’ouvrait à un autre espace et à un espace autre ; c’est le vide entre les éléments de la toile qui les donne à voir. Cézanne ou Braque ont eu des phrases devenues célèbres sur la nécessité pour le peintre de regarder non les choses mais ce qui est “ entre ” elles – cet “ entre ” (espace, air, lumière) étant l’élément constituant de l’unité du tableau et de celle de l’étoffe du monde. Pour Viallat, cet “ entre ” aussi est devenu essentiel : mais il n’appartient pas au peintre. Il lui est donné aussi comme une “ chose ”, un état du monde qu’il faut saisir et retourner pour l’approprier et le faire sien. Comme si, au défaut de “ composition ”, à la division des matières et des espaces, un

même, le réduire à ces données factuelles et fragmentées, mais en tentant d’en conserver malgré tout l’image d’une continuité des motifs, des textures ou des lignes en dit long sur le regard que l’artiste porte sur le monde et indirectement sur son travail. “ Suture ” n’est plus seulement la description d’un mode opératoire ; mais à travers lui, d’une dimension propre à l’œuvre d’art d’aujourd’hui dans son rapport à un monde déchiré ; et d’un moment biographique où l’essentiel est devenu de retenir entre eux les pans d’une vie. Le « jeu » ici aussi embrasse plus largement ses matériaux mais porte avec lui une secrète inquiétude – celle du moment où cette “ suture ” elle-même ne pourra plus s’accomplir. Rappelons que suturer ne désigne pas un processus organique, vitaliste d’unification, d’homogénéisation d’éléments hétérogènes comme le ferait une greffe ou un processus d’auto-réparation des tissus du vivant mais un lien momentané et tout extérieur à ce qu’il relie. Les éléments pluriels du réel, bien plus que d’être seulement les matériaux de l’artiste (ils l’ont presque toujours été et le “ travail ” en est la “ synthèse ”), sont devenus ce à quoi il se heurte de manière irréductible : le divers est une donnée ontologique que l’art ne peut ni masquer (la “ sublimation ”) ni dépasser (“ la fin de l’art ” dans les aventures politiques ou technologiques).

moment d’humour, un pied de nez, un zigzag moqueur retournait la situation au profit du peintre ; lui laissait au moins la possibilité d’un dernier geste, d’une dernière pirouette. Pour avoir accepté ce réel découpé, divisé, comme réalité première et définitive – comme s’il n’y avait plus d’ordre à trouver, d’unité à poser et imposer – en retour est donnée une liberté de glisser de surfaces en surfaces, de jouer et de se jouer des unes et des autres autant que des vides qui les séparent.

PIERRE MANUEL

Notes :

Claude Viallat inaugure le nouvel espace de la galerie Ceysson-Bénétière, ce 18 juin, 21 rue Longue à Lyon.

¹ Claude Viallat - *Taureaux*, éditions Ceysson, 2021, avec des textes de Bernard Ceysson, Aymeric Mantoux, Mathieu Léglise et un entretien avec Michel Nuridsany, 384 pages.

² Dans les villages languedociens, le “ plan ” désigne l’aire souvent délimitée par la place du village et des charrettes où avaient lieu les courses à la cocarde dites courses libres ou camarguaises. Autant l’arène est le terrain d’un rituel agonistique, autant le “ plan ”, malgré les risques, parfois mortels, pris par les razeteurs reste de l’ordre du jeu où la “ prise ” de la cocarde se fait par une course d’évitement. À la fois prendre et échapper – comme pour beaucoup de jeux.

Pieter Boel (Anvers 1622 - Paris 1674), *Études de Chèvres de Perse*, 1668 - 1671, huile sur toile, 90 x 113 cm, musée Fabre

Qu'un artiste fasse une étude sur le corps humain, les expressions du visage, cela ne nous surprend guère. Mais consacrer une partie de son activité à l'étude des animaux est chose plus rare. Le tableau de Pieter Boel représente de façon très précise des chèvres de Perse : un mâle debout, de profil, occupe une grande partie de la toile. Dans les espaces libres, voici des chèvres dans d'autres positions : l'une couchée de face, l'autre de trois quarts. Dans le coin en bas à gauche, une tête de chevreau. Rien ne distrait notre regard puisqu'aucun décor ne vient en troubler l'attention. Le fond, d'un rouge soutenu, met en valeur les spécificités de cette race à longs poils : robe où les reflets dorés le disputent à des nuances plus sombres ou très claires, étrangeté du regard causé par la pupille noire rectangulaire et horizontale cerclée d'un iris brun doré, denture. Le mot "étude" qualifie bien cette œuvre. Le peintre observe méticuleusement les attitudes naturelles de l'animal, en mouvement ou au repos.

Originaire de Flandre, Pieter Boel devient peintre ordinaire du roi Louis XIV. De 1668 à 1671, il exécute 81 études d'animaux grâce à l'observation des mammifères et oiseaux rassemblés à la Ménagerie de Versailles. Jusque-là, les artistes prenaient comme modèle des animaux empaillés. Désormais, c'est la vie qui est observée. La ménagerie, premier projet d'envergure de Louis XIV dans les jardins, est une magnifique illustration de la puissance du royaume. Les diverses espèces venues de contrées exotiques, achetées ou données en cadeau, sont réparties dans des enclos, en semi-liberté. Courtisans ou hôtes de



Pieter Boel, *Études de Chèvres de Perse*, h/t, 90 x 113 cm, musée Fabre, © photo Frédéric Jaulmes

passage peuvent les admirer depuis le balcon d'un pavillon octogonal. C'est également, pour les naturalistes, un outil précieux d'observation des comportements animaux. Au XVIIe siècle en France, une révolution scientifique s'accomplit, encouragée par le pouvoir. Jusque-là, la curiosité pour l'étrange dominait. Désormais, c'est la rigueur et la diversification des champs scientifiques qui se mettent en place. La zoologie s'appuie maintenant sur l'étude anatomique, l'éthologie. Les savants se pressent donc à Versailles.

Mais ces *Études* ont aussi d'autres finalités. Comme d'autres artistes originaires de Flandre, Pieter Boel travaille pour la manufacture des Gobelins. Dès sa fondation, en 1667, Charles Le Brun,

son directeur, s'entoure, pour la création des cartons, de sept peintres "à talents", chacun spécialisé dans un genre précis (fleurs, rideaux, figures, architecture...). Les *Esquisses et études* de Pieter Boel sont destinées à agrémenter les *Douze mois* ou *Maisons royales*, grandes compositions imaginées par Le Brun. On peut retrouver certaines de ses illustrations dans le paysage qui entoure le château représenté en avant d'une balustrade, au premier plan de ces œuvres.

Conscients de l'originalité et de la valeur de ce travail, les Gobelins ont conservé précieusement l'ensemble des *Études* peintes et dessinées par Boel.

MONIQUE MORESTIN

Et voici notre nouvelle énigme :

Lors de votre prochaine visite au Musée Fabre, regardez bien les œuvres des collections ou des expositions.

Recherchez le détail illustré ci-contre.

Quel est ce détail ? À quelle œuvre et à quel peintre appartient-il ?


Que signifie sa présence dans ce tableau ?

C'est ce que vous aurez à découvrir avant de retrouver les réponses à ces questions dans votre prochain numéro.

Nous vous proposerons alors une nouvelle recherche.

Bonne visite...





Association des Amis du Musée Fabre

2 bis, rue Montpellieret 34000 Montpellier

Tél. 04 67 60 63 50

Mail : amf-asso@wanadoo.fr

Site : <http://www.amf-asso.com>

PERMANENCES

mercredi de 14 h à 16 h - samedi de 10 h 30 à 12 h